

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro klasickou archeologii



Bakalářská práce

Dechové hudební nástroje antického Řecka a Říma

Wind Musical Instruments of Ancient Greece and Rome

Lucie Waňousová

Praha 2014

Vedoucí práce: doc. PhDr. Iva Ondřejová, CSc.

Na tomto místě bych ráda poděkovala zejména své rodině a blízkým za neustálou podporu při vypracování této bakalářské práce. Dále bych ráda poděkovala vedoucí této práce doc. PhDr. Ivě Ondřejové, CSc. za její pomoc a rady.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28. 5. 2014

.....
Lucie Waňousová

Abstrakt

Tato práce se zabývá antickými dechovými hudebními nástroji, z nichž vybírá tři nejdůležitější – aulos, sýrinx a vojenské nástroje, kam řadí salpinx, lituus a bucinu. Každému z těchto nástrojů věnuje jednu kapitolu, v níž nastiňuje vznik a vývoj nástroje. Dále také popisuje za pomoci řecké, římské a etruské ikonografie jejich užití v antické společnosti, tedy při sakrálních obřadech, kulturních událostech, či ve vojenském nebo soukromém životě, a opírá se přitom o zmínky některých antických autorů. U těchto dechových nástrojů, jež se v antice rozvinuly do několika tvarových typů, popisuje jejich různé varianty a dokládá je rovněž na pozadí literárních a ikonografických pramenů. Každou kapitolu uzavírá výběr nejdůležitějších dochovaných exemplářů hudebních nástrojů, či jejich fragmentů, které – byť se dochovaly mnohdy ve velmi špatném stavu – poskytují přímé svědectví o charakteru antické hudby.

Klíčová slova: antická hudba, dechové nástroje, Řecko, Řím, Etruskové, aulos, tibia, sýrinx, salpinx, tuba, cornu, bucina

Abstract

This thesis deals with ancient wind musical instruments. It focuses especially on three kinds of them – aulos, syrinx and military musical instruments, where salpinx, lituus and bucina belongs to. Each chapter of this thesis is dedicated to one of these wind instruments and discusses its origin and evolution. It also describes its using in ancient society – during sacral ceremonies, cultural events and in military or private life – this description is based on Greek, Roman and Etruscan iconography and also cites some of the references from ancient authors. Some of these instruments have developed during the ancient times into different shapes – these versions are described in this thesis on the background of iconography and bibliography. In the end of every single chapter there is a selection of the most important preserved samples of the musical instruments or their fragments. These samples, although they often are in poor condition, are clear evidence about the nature of ancient music.

Keywords: ancient music, wind instruments, Greece, Rome, Etruscans, aulos, tibia, syrinx, salpinx, tuba, cornu, bucina

Obsah

Úvod	8
1 Aulos a tibia	12
1.1 Klasifikace aulů.....	14
1.1.1 Monaulos	14
1.1.2 Plagiaulos	15
1.1.3 Sýrinx monocalamus.....	17
1.1.4 Dvojité píšťaly	17
1.2 Vznik aulu, literární prameny	19
1.3 Hra na auloi, ikonografické prameny.....	22
1.3.1 Auloi a tibiae při obětních a funerálních obřadech.....	27
1.3.2 Auloi v kulturním životě.....	31
1.3.3 Revoluce aulétiky	34
1.4 Dochované nástroje	36
2 Sýrinx	40
2.1 Mytologické příběhy, vznik nástroje	43
2.2 Ikonografické prameny	45
3 Vojenské dechové nástroje	49
3.1 Salpinx a tuba	53
3.1.1 Vznik salpingy, Athéna Salpinx.....	54
3.1.2 Hra na salpingu, ikonografické prameny.....	56
3.1.3 Salpinx ve vojenství.....	62
3.1.4 Soutěže trubačů	65
3.1.5 Dochované nástroje.....	67
3.2 Cornu	70
3.2.1 Hra na cornu, ikonografické prameny	70
3.2.2 „Classicum“	74
3.2.3 Dochovaná cornua	75
3.3 Bucina a lituus.....	76
3.3.1 Archaický lituus	76
3.3.2 Římský vojenský lituus	78

3.3.3	Bucina.....	80
3.3.4	„Mořská“ bucina.....	83
4	Závěr.....	85
5	Literatura.....	88
6	Seznam ilustrací.....	92

Úvod

Poznání antické hudby, jakkoli je neúplné a v mnohém nedostačující, se opírá o bezpečnou pramennou základnu, kterou tvoří dochované notační zápisy, texty řeckých a římských autorů, ikonografie a zbytky hudebních nástrojů. Notační zápisy nám přinášejí informace o tom, jak antická hudba zněla, resp. jaké tóny a harmonie využívala. Ačkoli se nám dochovaly jen řecky psané fragmenty z helénistické a římské doby, a to ještě často ve velmi špatném stavu, dokážeme z nich odvodit, že Řekové pro hudební zápis nepoužívali noty, jako je tomu dnes, nýbrž jakési značky odpovídající rozsahu hlasů zpěváků či nahodilým dispozicím nástrojů. Jednotlivé značky pak rozlišovali do dvou systémů na „vokální“ (zapsané většinou společně s textem) a „instrumentální“ (bez textu). Převod těchto znaků do moderní notace a jejich přiřazení k jednotlivým tónům jsou ovšem dosti problematické, neboť antika neznala pojem absolutní tónové výšky.¹ O starověké notaci, ale také o dalších aspektech tehdejší hudby, se dozvídáme mnohé z literárních textů. Tyto písemné prameny můžeme podle charakteru rozdělit do tří skupin na a) texty básnické, b) historické a filozofické a c) spisy hudebně teoretické.² Nejstaršími z těchto písemných pramenů jsou texty básnické, které existovaly na počátku řeckých dějin výlučně ve zpívané formě. Do této skupiny patří homérské eposy, jež nám vyjevují hudbu každodenního života, ale také tu, která se ozývala během bojů mezi Řeky a Trójany³, a můžeme sem zařadit rovněž mytologické příběhy. Spisy filozofické oproti tomu reflektují vztah mezi hudbou a lidskou duší. Touto problematikou se v klasickém období zabývali nejvýznamnější athénští filosofové Platón nebo Aristotelés, pro něž byla harmonická jemná hudba na lyru klíčem ke vzdělání a psychické vyzrálosti člověka, zatímco živelnou a divokou hru na aulos zavrhovali. Právě kvůli názorovému zabarvení některých faktů je však nutné při práci s filozofickými spisy jednat opatrně. Z historiků a zeměpisců, kteří se o hudbě zmiňují (byť někdy jen okrajově) a s nimiž pracuje tato bakalářská práce, zmiňme Xenofóna, Livia, Pausania nebo Plútarcha. Specifickými písemnými prameny jsou pak texty hudebně-teoretické, které pocházejí až z doby dosti pozdní (ze 4. století př. n. l.) a podávají rozsáhlý výklad

¹ Černý, 2006, 36.

² Černý, 2006, 98.

³ Viz str. 62 této bakalářské práce.

o starověkém hudebním systému. Muzikologickými spisy se ovšem tato bakalářská práce příliš zabývat nebude, neboť jsou pro archeologicky zaměřený text příliš komplikované. Oproti tomu třetí zmíněnou skupinu pramenů, ikonografii, archeologie využívá ve velké míře. Ikonografické prameny slouží k interpretaci funkce hudby, společenského postavení hudebníků nebo identifikaci a pro popis stavby jednotlivých hudebních nástrojů. V řecké ikonografii jsou hudební motivy zastoupeny bohatě ve vázovém malířství a později také na mincích a jiném drobném umění. Plastika pak sahá od nejstarších kykladských idolů přes klasické a helénistické řecké sochy až po římské reliéfy na oltářích a sarkofázích. Nesmíme však zapomenout ani na nástěnné malířství, které zejména v Etrurii reflektuje úzký vztah mezi hudbou a náboženskými kulty. K ikonografickým pramenům ovšem musíme přistupovat kriticky a brát v potaz uměleckou stylizaci tehdejších malířů a sochařů. Kromě toho muselo být mnoho uměleckých děl restaurováno, což mohlo způsobit značné zkreslení původního vzhledu vyobrazovaného nástroje či hudebníka.

K poznání antické hudby kromě výše zmíněných starověkých pramenů dopomáhají badatelé, kteří se touto tematikou již zabývali. Rozsáhlý výklad o hudbě řecké, římské a etruské, a to především z hudebně-teoretického hlediska, podává muzikolog a pedagog působící na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci M. K. Černý. Ve své publikaci *Hudba antických kultur* pojednává o struktuře starověké hudby, tehdejších harmoniích a tónovém materiálu a předkládá také historický nástin vývoje hudby od jejích počátků v Řecku až do doby římského impéria. Mezi dalšími moderními badateli, z nichž čerpala tato bakalářská práce a již se věnují antické hudbě jako celku, jmenujme M. L. Westa: *Ancient Greek Music* nebo J. G. Landelse: *Music in ancient Greece and Rome*. Hudbě v egejské oblasti doby bronzové se pak podrobněji věnuje J. G. Younger: *Music in the Aegean Bronze Age*, římské hudbě v profánním, sakrálním i militárním prostředí G. Wille: *Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Vedle těchto obecných publikací existuje rovněž řada takových, které pojednávají pouze o jednom konkrétním antickém nástroji či skupině nástrojů. Patří sem rozsáhlé a velmi podrobné pojednání o aulech K. Schlesinger: *The Greek Aulos: a study for its mechanism and for its relation to the modal system of ancient Greek music*, nebo rozsahem kratší článek o sýrinze: *The Pipes of Pan*, jehož autorem je A. H. Fox Strangways. U vojenských nástrojů je situace poněkud odlišná. Vzhledem k tomu, že se nejedná o hudební nástroje v pravém slova smyslu, nevěnují se jim pouze muzikologové,

ale také profesionální muzikanti a nadšenci. Za všechny jmenujme N. Xanthoulise, řeckého skladatele a trumpetistu, a jeho příspěvek *The Salpinx in Greek Antiquity*. Na závěr zmiňme dvě významné publikace, které shrnují ikonografii antických hudebních nástrojů a na základě konkrétních vyobrazení nastiňují jejich vývoj a charakter. Jedná se o Wegnerův soubor: *Musikgeschichte in Bildern, Band II, Lieferung 4 – Griechenland* a o soubor Fleischhauerův: *Musikgeschichte in Bildern, Band II, Lieferung 5 – Etrurien und Rom*. Ještě před samotným úvodem k antickým hudebním nástrojům je třeba konstatovat, že pro ověření některých geografických a historických údajů a především pro správný přepis řeckých a latinských jmen tato bakalářská práce užila souborného díla *Encyklopedie antiky*, jež sestavil kolektiv autorů pod vedením L. Svobody. Řecká slova pak byla mnohdy ponechána v původní starořecké abecedě, některá ale (zejména ta, jež jsou z oblasti hudebně – teoretické) byla přepsána do latinky podle sekundární literatury, z níž byla citována.

Posledními a neméně důležitými prameny sloužícími ke studiu starověké hudby jsou dochované hudební nástroje, které podávají přímé svědectví o zvuku a tónovém rozsahu. Ani v tomto případě se ovšem na ně nemůžeme plně spolehnout. Všechny nástroje – ať už strunné, dechové, perkusní, nebo ty stojící na jejich pomezí (např. hydraulos) – se nám totiž vlivem netrvanlivého materiálu, z něžž byly vyrobeny, nedochovaly v původním stavu a bez částečné rekonstrukce na ně nelze hrát. Na základě popisu starověkých autorů, ikonografie a dochovaných fragmentů se o opětovné rozeznění antické hudby méně či více úspěšně pokusila již řada muzejních odborníků, muzikologů, nebo amatérských či profesionálních hudebníků. Mezi nejvýraznější z nich pak patří komorní ansámby, které se snaží věrně napodobit starověkou hudbu jako celek, k čemuž kromě kostýmů a replik nástrojů využívají také nastudování skutečných antických skladeb dochovaných na fragmentech.⁴

Tato práce si klade za cíl seznámit čtenáře s dechovými hudebními nástroji, které byly v antice používány. Právě některé dechové nástroje – jednoduché píšťaly a sýringy – jsou považovány za nejstarší melodické hudební nástroje a podílely se významnou měrou na formování antické hudby. Tyto nástroje budou následně rozčleněny do jednotlivých skupin a charakterizovány po vzhledové i zvukové stránce prostřednictvím

⁴ Jedním z těchto souborů, který kromě vystoupení pořádá také vzdělávací programy, je LyrAvlos. Odkaz na webové stránky souboru LyrAvlos, kde je možné najít ukázky rekonstruované starověké hudby, je přiložen v seznamu pramenů.

dostupných pramenů. Samotný text je členěn do tří kapitol pojednávajících o aulech (tedy jednoduchých či dvojitých píšťálách s plátkovým strojkem), sýrinze a vojenských plechových nástrojích (salpinze či tubě, cornu, lituu a bucině). V každé z těchto kapitol nastíní práce původ, stavbu a zvuk konkrétního dechového nástroje, jeho ikonografii, způsob hry, zmínky antických autorů, které se k němu vztahují, a dochované fragmenty či případné rekonstrukce. Za stěžejní přitom považuje ikonografické prameny, jejichž prostřednictvím nahlédne vždy do určité oblasti společenského či soukromého života, v níž se hra na zobrazovaný nástroj uplatňovala nejhojněji.

Rozeznáváme tři typy dechových hudebních nástrojů, kdy:

1. zvuk je po vdechnutí vzduchu do nástroje vytvářen narážením vzduchového sloupce o hrany otvorů, které jsou zakrývány hráčovými prsty – tedy princip, kterým je realizována hra na flétnu. Tento typ nástroje zastupovaly ve starověku jednoduché pastevecké píšťaly a podobně se hrálo také na sýringu,
2. u druhé skupiny nástrojů vzniká zvuk rozechvěním sloupce vzduchu pomocí rtů hráče, kdy je nutný pevný nátisk rtů na nátrubek. Sem řadíme trumpety, pozouny či horny a jejich antické ekvivalenty salpingu/tubu, lituus, cornu a bucinu,
3. do třetí kategorie patří nástroje plátkové, kdy tón vzniká rozkmitáním plátku (či dvouplátku) umístěného v náustku při proudění vzduchu do nástroje. Tuto skupinu dnes reprezentují např. klarinety, saxofony, hoboje a fagoty, ve starém Řecku to byly auloi, v Římě pak jejich protějšky tibiae.

1 Aulos a tibia

Aulos (řecky αὐλός, pl. αὐλοί) je beze sporu neznámějším a v Řecku nejpopulárnějším dechovým hudebním nástrojem, který ve starověkém světě našel široké uplatnění. Auléti (řecky αὐληταί), jak se hráčům na tento nástroj říká, hráli důležitou úlohu v každodenním veřejném i soukromém životě. Tato skutečnost je dobře patrná v řecké ikonografii, a to především ve vázovém malířství, kde jsou auléti vystupující při různých příležitostech oblíbeným motivem. Ačkoli byl později v klasickém období řeckých dějin aulos zatracován, což mimo jiné dokládají texty tehdejších řeckých filosofů⁵, v Etrurii a následovně i v Římě se jeho protějšek tibia opět těšil oblibě při hostinách, či při sakrálních a funerálních obřadech, kde jí byl přičítán apotropaický význam, což z ní činilo nepostradatelnou součást těchto rituálů.

Aulos typologicky patří ke třetí výše zmíněné skupině dechových nástrojů, k jejichž rozeznání je zapotřebí plátku. Tento plátek se vlivem proudu vzduchu rozkmitá do pravidelné frekvence, čímž vznikne tón. Výška tónu pak závisí na tom, jaké dírky zakryje hráč svými prsty. Způsob hry s tzv. plátkovým strojkem⁶ jasně odlišuje aulos (a tibií) od flétny, za níž bývá často nepřesně označován. Kromě toho J. G. Landels upozorňuje na zcela odlišný vizuální i zvukový aspekt obou nástrojů, neboť aulos byl tvořen dvěma píšťalami a jeho zvuk byl ostrý a pronikavý, zatímco skutečná starověká flétna (a ostatně také moderní flétna) sestává pouze z jednoho tubusu a vydává spíše jemný zvuk.⁷ Z těchto důvodů je v této bakalářské práci pro označení aulu zvolen vhodnější termín *píšťala*, který je sice velmi obecný, ale alespoň ne zavádějící.

Řecké slovo αὐλός znamená „trubice“ nebo „trubka“⁸, a zatímco v antice označovalo zřejmě všechny píšťaly obecně, tedy včetně jednotlivých píšťal tvořících panovu flétnu nebo hydraulos, v dnešní době slovo *aulos* používáme pouze pro označení samostatného hudebního nástroje. Typický řecký aulos sestával ze tří částí (obr. 1:a) – dutého tubusu s dírkami (βόμβυξ, obr. 1:a:F), vejčitého nástavce (ὄλμος, obr. 1:a:E) a kónického náustku (ὀφύλιον, obr. 1:a:D), který byl určen k zasunutí čtvrté části, plátku (γλῶττα). Tvar plátku, resp. plátkového strojku, který byl vyroben z rákosy, pak závisel

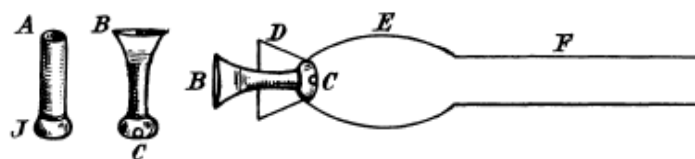
⁵ Pro Platónovy názory na aulos viz str. 21.

⁶ Černý, 2006, 109.

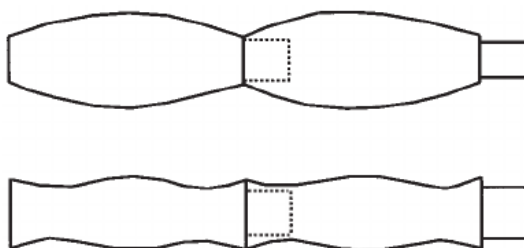
⁷ Landels, 1999, 24.

⁸ West, 1992, 81.

na tom, zda byl umístěn na levé (1:a:A, J), či pravé (1:a:B, C) píšťale aulu.⁹ Také nástavec mohl mít více tvarových variant (obr. 1:b). Vedle vejčitého tvaru se objevuje kónicky zprohýbaná varianta, jejíž tvar Aristotelés přirovnává ke schránce vajíčka jednoho typu žraloka.¹⁰ Vázové malířství reflektuje rovněž časté zdvojení nástavce (obr. 1:b). Funkce nástavce mohla být podle J. G. Landelse dekorační nebo mohl sloužit k lepšímu uchopení píšťaly.¹¹ Vedle těchto „typických“ aulů složených ze čtyř částí dokládá řecká ikonografie i variantu, u níž baňatý nástavec chyběl a náustek s plátkovým strojkem byl připevněn k tubusu překříženými páskami.¹²



Obr. 1a: Stavba řeckého aulu. A, J: levý plátek, B, C: pravý plátek, D: kónický náustek, E: baňatý nástavec, F: tubus.



Obr. 1b: Zdvojený nástavec bulvovitého a kónicky zprohýbaného tvaru typu „dog-fish egg-case“.

Nejběžnějším materiálem pro výrobu aulů byl rákos, kost (v případě římské tibie nejčastěji jelení), slonovina, kov nebo pokovované dřevo.¹³ Některé druhy aulů vyskytující se v Egyptě byly vyráběny také z bambusu (např. *sýrinx monocalamus*). Plátkový strojek, v podstatě nejdůležitější část nástroje, jejíž pomocí vzniká zvuk, se bohužel do dnešní doby nedochoval, neboť byl zhotovován z rákosu. Podle Theofrastova popisu se jednalo o zvláštní druh rákosu z břehů Kopajského jezera v dnešní Boiótii.¹⁴

⁹ Curtis, 1914, 96–97.

¹⁰ Jedná se o typ žraloka nazývaného „dogfish“. Landels, 1999, 33, Fig. 2a:10.

¹¹ Landels, 1999, 33.

¹² West, 1992, 85.

¹³ West, 1992, 86.

¹⁴ Černý, 2006, 109/pozn. 4.

1.1 Klasifikace aulů

Vzhledem k tomu, že se do dnešní doby nedochoval žádný plátkový strojek, není jisté, zda auly zařadit mezi nástroje jednoplátkové (typ klarinetový), či dvouplátkové (typ hobojobitý) a jak je případně dále dle tohoto kritéria dělit.¹⁵ Podle K. Schlesinger¹⁶ však můžeme tyto nástroje klasifikovat na základě toho, zda se používala ke hře jen jedna píšťala, či dvě píšťaly současně. První skupinu reprezentují auloi, které se skládají pouze z jednoho tubusu – *monaulos*, *plagiaulos* a *sýrinx monocalamus*. Do druhé skupiny patří dvojité píšťaly, které byly v Řecku, Etrurii a v Římě mnohem frekventovanější. O této skutečnosti svědčí kromě bohaté ikonografie aulétů, která měla své místo obzvláště v řeckém vázovém malířství, také to, že je aulos zmiňován antickými autory téměř vždy v množném čísle, tedy *auloi* nebo *tibiae*.¹⁷ V současné době je někdy tento nástroj složený ze dvou píšťal nazýván *diaulos*. S termínem *diaulos* se ve starověku setkáváme v souvislosti s atletickými závody, kde označoval běh na dvojnásobnou délku, než byla délka závodiště (tedy „tam a zpět“)¹⁸, a je tedy otázkou, zda byl používán i pro tento hudební nástroj. S jistotou však můžeme poznamenat, že se muzikologové termínu *diaulos* vyhýbají a volí spíše řecký plurál *auloi* po vzoru starověkých textů, či případně sousloví „dvojitý aulos“.¹⁹ Také tato bakalářská práce zvolí užití plurálu pro označení samotného nástroje v nominativu, tedy *auloi* a *tibiae*. Z důvodu zachování významu hry na zdvojenou píšťalu použije tento tvar řeckého a latinského slova rovněž pro slovní spojení *hra na auloi*, *hra na tibiae*. V ostatních pádech a slovních spojeních užije českého skloňování.

1.1.1 Monaulos

Nejčastější interpretací původu slova *monaulos* (řecky μόναυλος) je spojení řeckých slov μόνος a αὐλός, které indikuje použití jediného tubusu. Můžeme se ale setkat také s názorem, že je odvozený z egyptského slova *mait*, neboť raný typ tohoto nástroje

¹⁵ Černý, 2006, 109. Zde se M. K. Černý názorově neshoduje s J. G. Youngerem, který auly skutečně na základě počtu plátků rozděluje na typ klarinetový a hobojobitý, a dodává, že klarinetové auloi byly spíše krátké (asi 22 cm) a zavalité, zatímco hobojobité byly dlouhé (až 60 cm) a štíhlé.

¹⁶ Schlesinger, 1970, 79.

¹⁷ West, 1992, 81.

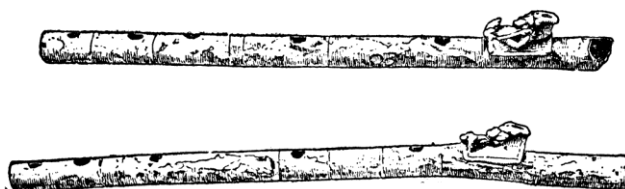
¹⁸ Olivová, 1988, 112.

¹⁹ Černý, 2006, 240. V cizojazyčné literatuře se setkáme s „Doppelaulos“ (Fleischhauer, 1964, 80) nebo „double pipe“ (Landels, 1999, 25).

pochází právě z Egypta.²⁰ Později se stává monaulos profesionálním nástrojem, který se vyznačuje maximálním počtem dírek a přídatným prstencovým mechanismem sloužícím k rozšíření tónového rozsahu nástroje. Do této skupiny řadíme nákladné varianty monaulů nalezené v Pompejích, o nichž bude v této bakalářské práci pojednáno později v kapitole 1.4 Dochované nástroje.

1.1.2 Plagiaulos

Vynález plagiaulu (řecky πλαγιάυλος nebo φῶτιγξ, latinsky *tibia obliqua*), je přičítán Osirovi, Libyjcům, nebo aulétovi Midovi z Frygie.²¹ Na tento nástroj se hrálo podobně jako na dnešní příčnou flétnu, ale na rozdíl od ní měl plagiaulos plátkový strojek. Ten byl obvykle umístěn v náustku na boční straně tubusu. U dvou exemplářů plagiaulu v Britském muzeu je náustek dekorován figurami mainad, přičemž otvor pro umístění plátku spočívá nad hlavami figur (obr. 2). Vzhledem k tomu, že jsou si oba auloi z Britského muzea velmi podobné, uvažuje se, že na ně mohl hrát pištec současně. A. Howard tuto teorii zcela nezavrhuje, ale dodává, že aby byla hra na oba dva auloi najednou technicky proveditelná, musela by být vedena z obou náustků trubička tvaru „S“ (podobně jako u dnešních fagotů). Tuto trubičku však nereflektuje ani ikonografie, ani se o ní nezmiňují antičtí autoři, a tak se A. Howard kloní spíše k samostatnému užití obou exemplářů.²²



Obr. 2: Dva exempláře plagiaulu z Britského muzea dekorované bustami mainad.

Plagiaulos je oproti dvojitým aulům zobrazován v antickém umění jen velmi vzácně a kromě toho u většiny zobrazení snižuje výpovědní hodnotu částečná nebo úplná restaurace, která zkresluje původní vzhled tohoto nástroje. Na základě dochovaných ikonografických pramenů můžeme rozdělit plagiauly do tří typů podle toho, jakým způsobem byl u nich umístěný náustek s plátkovým strojkem. První typ

²⁰ Howard, 1893, 13.

²¹ Schlesinger, 1970, 79.

²² Howard, 1893, 17.

najdeme na nástěnné malbě v Pompejích. Tato malba zachycuje Amora doprovázejícího na plagiaulos Psýché tančící na banketu. Zobrazovaný nástroj má rozšířený konec a druhý konec tubusu, který je blíže náustku, ucpaný korkem.²³ Druhý typ plagiaulu má oproti tomu konec otevřený a tímto otvorem (tedy nikoli zboku) hráč vdechuje vzduch do nástroje. Zobrazení plagiaulu s otevřeným koncem můžeme najít na mramorovém reliéfu „Puteal Bevilacqua“ umístěného na roubení studny (latinsky *puteus*) z přelomu 1. století př. n. l. a 1. století n. l., které je vystaveno v Louvru.²⁴ Scéna vyobrazuje rozjařený průvod při bakchanáliích, jež vede Apollón s kitharou. Za ním následují tančící mainady a satyři oděni ve zvířecí kůži, přičemž jeden z nich hraje na nástroj, který A. Howard identifikuje jako plagiaulos.²⁵ Třetí typ plagiaulu má náustek vložen do boční dírky poblíž horního konce tubusu. Tuto variantu zastupuje herma satyra z Britského muzea, jíž K. Schlesinger interpretuje jako zpodobnění auléta Mida z Frygie, jednoho z možných vynálezců plagiaulu (obr. 3).²⁶ V tomto případě však musíme počítat s již zmíněným zkreslením skutečné podoby nástroje, ke kterému mohlo dojít při kompletním restaurování hermy v 18. století.



Obr. 3: Herma se satyrem (Midas z Frygie?) datovaná do 1. století n. l.

Ve starověku byly kromě plagiaulů používány také předchůdci dnešních příčných fléten. Tyto primitivní píšťaly však neměly žádný klapkový mechanismus. Na základě

²³ Howard, 1893, 14–15.

²⁴ Giroire – Roger, 2007, 159.

²⁵ Howard, 1893, 15. Podle Giroire – Roger se jedná o dvojitou flétnu nebo aulos. Howardova interpretace zdá se ovšem pravděpodobnější vzhledem k poloze rukou hráče.

²⁶ Schlesinger, 1970, 79.

dochovaného zobrazení tohoto nástroje na etruské urně z Perugia²⁷ je zřejmé, že odlišit starověkou příčnou flétnu od plagiaulu není vždy lehkým úkolem. Nezbyvá tak mnohdy nic jiného než sledovat, zda je na tubusu patrný nástavec určený pro zasunutí plátkového strojku.

1.1.3 Sýrinx monocalamus

Sýrinx monocalamus je nástroj egyptského původu a byl obvykle vyráběn z rákosy nebo z bambusu.²⁸ Tato píšťala je podobně jako monaulos tvořena jednoduchým tubusem s dírkami. Na rozdíl od monaulu ale není k jejímu rozezvučení používán plátkový strojek, nýbrž pouhé vdechnutí vzduchu do tubusu skrz zkosený konec. Podle způsobu hry by se tak sýrinx monocalamus dala přirovnat spíše k primitivní flétně nebo jedné z píšťalek tvořících tělo sýringy.

Je otázkou, nakolik se nástrojem, jež zmiňuje K. Schlesinger, zabývat. Vzhledem ke špatnému dochování ikonografických pramenů zobrazujících píšťaly s jedním tubusem nelze totiž vždy přesně určit, zda se jedná o sýrinx monocalamus, či o plátkový monaulos. K tomu mnozí současní badatelé ani sýrinx monocalamus jako jeden z typů jednotubusových píšťal ve svých publikacích neuvádějí, nebo ji jako v případě T. J. Mathiesena řadí mezi typy sýringy.²⁹

1.1.4 Dvojité píšťaly

Druhou skupinu aulů reprezentují dvojité píšťaly, které byly v Řecku a Římě nejoblíbenějším dechovým hudebním nástrojem. Auloi se nejprve dělily podle harmonie, kterou na ně bylo možno hrát, na dórské, frygické a lydické.³⁰ Po vylepšení, které provedl slavný thébský aulét Prónomos, čímž bylo možné současně hrát všechny tři harmonie na stejných píšťalách, rozdělil auly M. Servius Honoratus do dvou skupin³¹:

1. *Tibiae Serranae* jsou dvě stejně dlouhé píšťaly se stejným počtem otvorů. Pojmenování těchto aulů je podle některých odvozeno od jejich zvuku, podobného ostrému zvuku pily (lat. *serra*), jiní ho odvozují od fénického města Sarra, kde měly být

²⁷ Tato urna je datována do přelomu 2. a 1. století př. n. l. (Fleischhauer, 1984, 45, Abb. 20).

²⁸ Schlesinger, 1970, 79.

²⁹ Mathiesen, 1999, 223.

³⁰ Pausaniás, *Descript. Graec.* 9. 12. 5.

³¹ Howard, 1893, 35–36.

tibiae serranae vynalezeny. Třetí variantou, jak mohlo vzniknout jejich pojmenování, je odvození od latinského slovesa *sero* (zavírat) s odkazem k jejich uzavíratelným otvorům pomocí otočného mechanismu.³²

2. *Tibiae Phrygiae* (αὐλοὶ ἔλυμοι) se skládá ze dvou píšťal různé délky a rovněž různého počtu otvorů. Nejvýraznějším znakem tohoto nástroje pocházejícího z Frygie je ovšem to, že delší píšťala byla na vzdálenějším konci od náustku zahnutá směrem nahoru a v některých případech měla zvon rozšířený podobně jako u dnešního klarinetu. Tubus zahnuté píšťaly, kterou hráč ovládal většinou levou rukou, byl stejně jako u pravé píšťaly vyroben ze dřeva nebo kosti. Na něj pak nasedal kravský roh (κεράστis αὐλός, κεράυλος), díky němuž mohly na frýžských aulech znít hlubší tóny, než na klasických aulech ze dvou rovných píšťal.³³ *Tibiae phrygiae* dosáhly hojného uplatnění v Římě, kde je spojujeme především s extatickým kultem bohyně Kybelé.³⁴ V Řecku frýžské píšťaly nemáme doložené ikonograficky, ale A. Howard poukazuje na to, že se o jejich výskytu v řeckém prostředí zmiňují antické písemné prameny.³⁵

Podle Aristoxena je možné obecně dělit auly také podle jejich tónového rozsahu na skupiny, které odpovídají zpěvným hlasům smíšeného sboru – soprán (παρθένιοι), alt (παιδικοί), tenor (κιθαριστήριοι), bariton (τέλειοι) a bas (ὑπερτέλειοι), kdy celkové rozpětí všech typů píšťal sahá přes tři oktávy.³⁶

³² Dunlop, 1827, 223. O otáčivém mechanismu, který měly kromě dvojitých píšťal také pompejské monauloi, bude podrobněji pojednáno na str. 34–35 této bakalářské práce.

³³ Younger, 1998, 30.

³⁴ Younger, 1998, 30.

³⁵ Howard, 1893, 36.

³⁶ Této klasifikaci se podrobně věnuje A. Howard (Howard, 1893, 39–41).

1.2 Vznik aulu, literární prameny

Neopomenutelnou pramennou základnou při studiu antických hudebních nástrojů a hudby obecně jsou mytologické příběhy. Ty vypráví o slavných pěvcích a hudebnících a jejich mnohdy tragických osudech, kdy byli potrestáni za svou pýchu a zpupnost proti bohům. V jiných příbězích se dozvídáme, jakým způsobem vznikly nejznámější z hudebních nástrojů. Vynález některých z nich, mezi něž patří také aulos, přisuzovali Řekové samotným bohům, což svědčí o výsadním postavení hudby v tehdejší společnosti. Podle řecké mytologie vytvořila Athéna aulos z jeleních kostí. Když na něj poté hrála při hostině bohů, Héra a Afrodíta se jí posmívaly. Athéna neznala důvod těchto posměšků, a tak po hostině usedla do frýžského háje a pozorovala při hře svůj odraz v potoku. Až když v něm uviděla svůj zmodralý obličej a nafouklé tváře, uvědomila si, že se ostatní bohyně bavily její směšně zohyzděnou tváří, a aulos ve vzteku odhodila. Zároveň proklela každého, kdo jej zvedne. Podle Aristotela však nebyla zohyzděná tvář jediným důvodem, proč Athéna svůj vlastní vynález zavrhl. Daleko závažnější je podle něj fakt, že učení hře na píšťalu nijak nebystrí mysl a nepřispívá k duševnímu vývoji člověka. Athéna je přitom považována za patronku vědy a umění.³⁷

Kořeny tohoto nástroje najdeme v Malé Asii, odkud se společně s Dionýsovým kultem a kultem bohyně Kybelé dostal do pevninského Řecka.³⁸ Není náhodou, že také nejslavnější auléti Olympos, Hyagnis a Marsyás pocházejí z maloasijské Frygie. Tyto tři postavy stojí na pomezí mytologie a nabízí druhou variantu vzniku aulu, která však zcela odporuje té předchozí a není možné je nijak propojit. Hyagnis byl otcem Marsya, který byl považován za vynálezce aulu a autora první skladby pro tento hudební nástroj. Marsyás potom učil hře na dvojitou píšťalu Olympa a brzy se oba dva stali uznávanými mistry v aulétice – Aristoxenos jim přikládá autorství frýžské harmonie. Historikové se nicméně shodují, že zatímco Marsyás byl ryze mytologickou postavou, Olympos skutečně existoval.³⁹

V souvislosti s aulem zmiňme tedy ještě jeden mytologický příběh, který navazuje na Athénino prokletí dvojité píšťaly, jejíž budoucí majitel měl skončit velice tragicky.

³⁷ Aristotelés, *Pol.* VIII, 1341b.

³⁸ Landels, 1999, 153.

³⁹ Landels, 1999, 153–154.

O pohozený aulos nakonec zakopl satyr Marsyás⁴⁰, syn bohyně Kybelé a Hyagnida, jemuž se Athénina píšťala zalíbila, a brzy se na ni naučil mistrně hrát. Jiné verze příběhu také říkají, že píšťala hrála v rukou satyra sama od sebe, jak se jí vracely vzpomínky na Athéninu hudbu. Marsyás chodil po Frýgii v Kybelině průvodu, obveseloval posluchače svou hrou na píšťalu a často od nich slýchal, že ani Apollón by na svou lyru nezahrál lépe. Takové pochlebování přirozeně vedlo k tomu, že Marsyás velmi zpychl a začal se nad Apollóna povyšovat, což boha umění rozhněvalo a vyzval svého soka k souboji. Podle úmluvy směl vítěz soutěže, o němž rozhodnou Múzy, s poraženým naložit dle libosti. Ačkoli se zdál být souboj velmi vyrovnaný a oba nástroje Múzám učarovaly, Apollón nakonec zvítězil, když obrátil lyru během hry vzhůru nohama a zároveň při hře zpíval. To pochopitelně Marsyás se svou píšťalou nedokázal. Apollón pak poraženého Marsya krutě potrestal – nechal ho přibít na strom a zaživa stáhnout z kůže. Ze slz truchlících faunů a jiných lesních bytostí pak vznikla řeka, již pojmenovali po potrestaném píšťci Marsyás.⁴¹

Krutý osud frýžského satyra Marsya reflektuje posvátnou úctu Řeků nejen k božské autoritě, ale rovněž ke vznešené a důstojné hře na lyru, která se v klasických Athénách stala součástí vzdělávacího programu mládeže. Aulos byl oproti tomu v Attice a především v Athénách postupně vnímán spíše negativně jako nástroj spojený s divokými orgiastickými kulty boha Dionýsa. Kromě toho byla zjevná antipatie Athén k dvojité píšťale posilována tím, že byl aulos oblíbeným nástrojem ve zneprátených Thébách, které se postavily při řecko-perských válkách na stranu Peršanů. V důsledku této averze byla hra na auloi vyučována pouze v některých obdobích a žádný z hudebníků se aulétice výrazně nevěnoval. Pokud bylo třeba doprovodit hrou na auloi dithyramby, různé slavnosti, či divadelní představení, přizvali Athéňané cizince – zvláště právě z Théb – kteří ale nebyli příliš vážení.⁴² Završením tohoto trendu bylo vyloučení aulódie a aulétiky z Panathénajských her a okázalé vztyčení sousoší Athény a Marsya, jež vytvořil sochař Myrón.⁴³

⁴⁰ Odlišně situaci reflektuje sousoší sochaře Myróna, na němž se Marsyás chystá zvednout aulos těsně poté, co ho Athéna odhodila.

⁴¹ Ovidius, *Metam.* VI, 382.

⁴² Tuto skutečnost zmiňuje Aristotelés, kdy podle něj píšťci nevykonávají povolání svobodné, ale spíše nádenické, neboť jejich hra slouží pouze pro pobavení posluchačů a ne pro vlastní sebezdokonalení (Aristotelés, *Pol.* VIII, 1341b).

⁴³ Černý, 2006, 171.

Proti aulétice se ostře vymezila také athénská inteligence. Dochovaný úryvek ze satyrského dramatu řečníka Prátina kritizuje výstřední praktiky dithyrambů a aulos označuje za nástroj, který „žvatlavě nahlas zní, loudá se, vleče se mimo rytmus (...)“.⁴⁴ Také nejslavnější filosofové 5. století Platón a Aristotelés ve svých spisech zmiňují tento dechový nástroj a rovněž se k němu staví odmítavě. Když Platón ve 3. knize Ústavy ze svého ideálního státu vylučuje všechny neduhy, jež by mohly kazit dobré mravy obyvatel, jsou mezi nimi mimo jiné písňe naříkavého rázu (v mixolydické a lydické harmonii) a písňe změkčilé a pijácké (v lydické a iónské harmonii). Ponechává pak pouze písňe v harmonii dórské, jež reprezentují udatnost a válečné hrdinství, a frygické zpívané s pokorou a zbožností. Společně s tímto zúžením harmonií zaniká v Platónově státě potřeba užití panharmonických hudebních nástrojů, kam kromě harf patří rovněž auloi.⁴⁵ Aristotelés hovoří o aulétice ve svém pojednání Politika, kde se věnuje mravním vlastnostem hudby. Píšťala je podle něj nástrojem nevhodným k výuce mládeže, neboť je nástrojem příliš složitým a vhodným spíše pro odborníky. Kromě toho poznamenává, že aulos nevzbuzuje ctnost, nýbrž city nemravné, a ke vzdělávání se nehodí ani proto, že hra na něj nedovoluje současně doprovod slovem.⁴⁶ Také proto staví Apollóna a jeho lyru nad Marsyův nástroj.

Rozsáhlejší pasáže o aulech nalezneme u pozdějších filosofů, kteří se věnují hudební teorii a snaží se o charakteristiku a kategorizaci harmonií a rovněž hudebních nástrojů. Zdrojem těchto převážně muzikologických informací je například Athénaios z Naukratidy (*Deipnosophistai* IV 76–79, 184a aj.) a Polluxův přehled názvů (*Onomastikon* IV 74–76 aj.), odkud známe rozdělení aulů do jednotlivých skupin.

⁴⁴ Podle překladu R. Hoška (Černý, 2006, 171).

⁴⁵ Platón, *Resp.* III, 398e–399d.

⁴⁶ Aristotelés, *Pol.* VIII, 1341a.

1.3 Hra na auloi, ikonografické prameny

Vázové malby zobrazující hudebníky, pěvce a tanečnice patří v Řecku k obdivovaným mistrovským dílům. Jejich nemalé množství odráží vztah Řeků nejen k hudbě samotné, ale také úctu k lidem, kteří se hrou nebo výukou hry na hudební nástroje zabývali. Nejlepším hudebníkům, vítězům múzických agónů, jež v některých případech známe i jménem, pak dokonce vztyčovali sochy. Tak se z Pausaniova vyprávění dozvídáme o soše pištce Pronoma v Thébách⁴⁷, který hrou na auloi zapůsobil na řadu posluchačů, a o zpodobněních dalších hudebníků na Helikónu v západní Boiótii, mezi nimiž je také socha argejského auléta (hráč na auloi, řecky αὐλητής) Sakady, jehož nástroj je skoro tak veliký, jako on sám.⁴⁸ K oblíbeným motivům patřili homérští pěvci, kteří za doprovodu lyry (nebo její dřívější varianty formingy) vyprávěli příběhy o bájných hrdinech, dále slavnosti, bankety či symposia, při nichž baví hrou na auloi své diváky satyrové, mainady či hetéry. Nezřídka se v řecké ikonografii objevují také mytologické příběhy spojené s hudebními nástroji.

Aulos patří v Řecku k hudebním nástrojům, které doprovázely každodenní život už od dávnověku. Svědčí o tom nejstarší zobrazení pištce v podobě mramorové figurky, již známe z egejské oblasti. Jedná se o figurku z ostrova Keru, která je datována zhruba do roku 2500 př. n. l. a byla nalezena společně s figurkou harfeníka.⁴⁹ Hudebník stojí na čtvercovém podstavci a hraje na dvojitou píšťalu, která podle J. G. Youngera patřila spíše ke kratším variantám aulů o délce asi 20 cm. U těchto nejstarších zobrazení kykladských muzikantů se setkáváme s problémem nedostatečné dokumentace a absence nálezového kontextu, což ztěžuje jejich interpretaci. M. Mikrakis, který se věnuje blíže těmto kykladským hráčům na harfu a na auloi, nicméně soudí, že souvisí s transcendentními náboženskými představami.⁵⁰ Další rané zobrazení auléta, tentokrát v minojském umění, nalezneme na sarkofágu z Hagia Triady (obr. 4). Na jeho severní straně jsou přinášeny obětní dary k hrobce, před níž stojí zemřelý, a na jižní straně sarkofágu pišttec doprovází

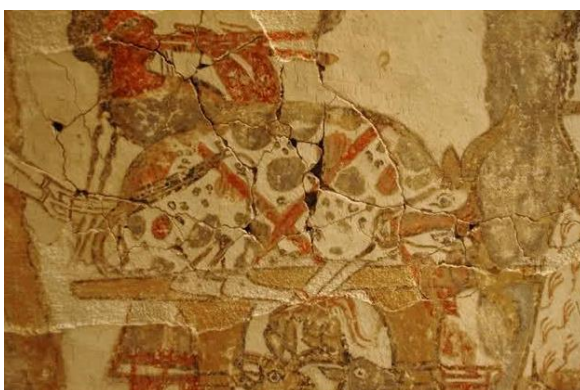
⁴⁷ Tento slavný aulét je zpodobněn rovněž na váze malíře Pronoma, kde hrou na auloi doprovází herce v satyrických kostýmech (West, 1992, 223, Pl. 27).

⁴⁸ Pausaniás, *Descript. Graec.* 9. 12. 5.; 9. 30. 2.

⁴⁹ Younger, 1998, 128, Fig. 20:1. J. G. Younger zmiňuje ještě jednoho kykladského auléta v kolekci Goulandris, který je však neznámého původu a nedochoval se ani jeho nástroj (Younger, 1998, 30).

⁵⁰ Mikrakis, 2010, 59.

hrou na auloi kněžku připravující zvířecí oběť v podobě svázaného býka.⁵¹ Aulétova zdvojená píšťala, již drží v horizontální poloze se zakloněnými zády, je namalována tmavou barvou a na obou jejích tubusech jsou ještě tmavší vertikální pruhy v různých intervalech, které by podle J. G. Youngera mohly představovat jednotlivá kolena rákosu, z něž byla píšťala vyrobena. Hned za pravou rukou je pak vynechané místo v omítce a následuje zobrazení zakončení aulů: nahoře vidíme tmavou barvou zachycený tvar podobný misce (snad zahnuté zakončení horního tubusu) a pod ním pokračování spodního rovného tubusu. To, že se jedná o tzv. frýžský typ aulu, však nemůžeme považovat za zcela jednoznačné.⁵²



Obr. 4: Aulét z jižní strany sarkofágu v hrobce Hagia Triada, částečná rekonstrukce.

K méně obvyklým ikonografickým pramenům, s nimiž se setkáváme již v archaické době, patří terakotové či bronzové figurky aulétů. Jednou z nich je bronzová soška z Dódóny datovaná do let 530–520 př. n. l.⁵³ Dódónský pištec je oděn do slavnostního barevně vyšíváného chitónu, který nosili pouze profesionální auléti. Druhým znakem, který indikuje to, že se jedná o auléta z povolání, je *forbeia* (obr. 5:a). Tento pojem (řecky φορβεία, latinsky *capistrum*) byl ve starověku používán pro koženou pásku nebo bandáž, jíž si auléti uvazovali přes ústa kolem hlavy, aby byl při hře zmírněn tlak vzduchu na jejich tváře a rty a nedocházelo ke znetvoření hráčova obličeje. Jako další důvod použití *forbeie* A. A. Howard uvádí, že zajišťovala pevné uchycení obou píšťal. Hráčovy ruce se pak mohly volně pohybovat po nástroji a obsluhovat otáčivé

⁵¹ Higgins, 1973, 98, 106; 107.

⁵² C. Long totiž přichází s teorií, že miskovitý tvar neindikuje zakončení píšťaly, nýbrž samostatný objekt. Mohlo by se tak jednat o jakousi nádobu či misku s jídlem umístěnou nad oltářem. Posouzení této interpretace a také dalším problémům spojeným s tímto vyobrazením aulu se blíže věnuje J. G. Younger (Younger, 1998, 31–33).

⁵³ Tato soška je dnes vystavena v Národním muzeu v Athénách (Wegner, 1963, 31, Abb. 7; 8).

prstence sloužící k otevírání a uzavírání direk.⁵⁴ M. K. Černý pak nabízí teorii Ch. Ahrense, podle níž *forbeia* sloužila k tzv. kontinuální hře.⁵⁵ Všechny tyto interpretace nicméně potvrzují, že *forbeiu*, která byla vpředu opatřena otvorem, jímž se prostrkával náustek (nebo dva náustky), patrně využívali především profesionální hudebníci. Díky ní tedy mohli na aulétských soutěžích hrát bez rušivých nádechů a především mohli vdechnout vzduch do píšťal co nejsilněji (pro ozvučení velkého prostoru) a přitom vynaložit co nejmenší námahu. Oproti tomu ikonografické prameny naznačují, že auléti a hetéry obveselující svou hrou hosty na symposiích *forbeiu* neužívali. Důvodem bylo zřejmě to, že hra s ní nevypadala esteticky a prostor, který bylo potřeba ozvučit, nebyl tak velký, jako v případě divadla či stadia. Kromě toho ženy obecně používaly měkčí plátkový strojek, k jehož rozezvučení nebylo zapotřebí tak silného dechu, tedy ani *forbeie*.⁵⁶

Jiným příkladem trojrozměrného zobrazení auléta může být terakota z Théb, která je dnes vystavena v Louvru.⁵⁷ Boiótská terakota představuje čtyři ženy u dlouhého stolu hnětoucí těsto na chleba. Ženy u práce zpívají, přičemž je další žena stojící v čele stolu doprovází hrou na auloi. Tento nález je datován do poslední čtvrtiny šestého století př. n. l. a je ukázkou jednoho z nejstarších hudebních žánrů – pracovních písní, jež provozovaly jak ženy při tkaní či předení, tak muži při těžkých pracích na polích nebo při veslování. Dalším podobným „lidovým“ žánrem je hudba vojenská, kde se výjimečně kromě tradičních vojenských plechových nástrojů objevuje také aulos. Právě takový případ zachycuje slavná protokorintská konev Chigi datovaná okolo 630 př. n. l., kde pištec hraje na auloi do rytmu pochodu hoplītů.⁵⁸ Také on je zřejmě vyškoleným aulétem, neboť má přes ústa a tváře nasazenou *forbeiu*. Na jeho rameni je pak zavěšená další nezbytná pomůcka každého profesionálního hráče na auloi – ochranné pouzdro *sybene* určené pro přenášení nástroje. Tento podlouhlý vak (obr. 5:b) byl vyroben z kůže skvrnitého zvířete (levharta nebo koloucha) a kromě prostoru určeného přímo pro tubusy píšťal obsahoval také malou obdélnou kapsu na úschovu plátků zvanou *glottokomeion*, která byla umístěna v horní části vaku.⁵⁹ Svědectví o častém používání ochranného pouzdra podává velké množství vázových maleb, na nichž je vyobrazeno at'

⁵⁴ Howard, 1893, 29. O tomto otáčecím mechanismu více na str. 34–35.

⁵⁵ Černý, 2006, 109/pozn. 5.

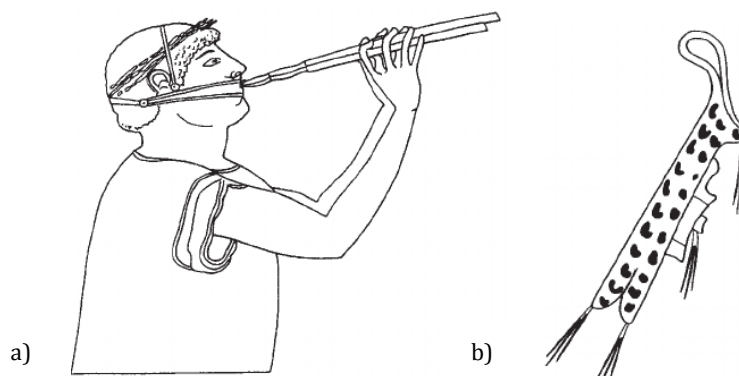
⁵⁶ Landels, 1999, 31–32.

⁵⁷ Wegner, 1963, 77, Abb. 47.

⁵⁸ Wegner, 1963, 79, Abb. 48.

⁵⁹ Landels, 1999, 27.

už zavěšené na rameni auléta (podobně jako v případě pištnice z konve Chigi), nebo někde v jeho blízkosti.⁶⁰



Obr. 5: Příslušenství profesionálního auléta. a) Forbeia, b) kožený vak sybene

Největší skupinu ikonografických pramenů s hudební tematikou tvoří vázové malířství. Hudebníci, pěvci a tanečnice se objevují již na nejstarších vázách černofigurových a pokračují rovněž na červenofigurové keramice klasického Řecka. Se zpodobněním auléta se pak obvykle setkáme na lékythech, skyfech či v medailonech kyliků, jichž se taktéž dochovalo nepřeberné množství – vedle lyry je totiž aulos druhým nejoblíbenějším nástrojem. Mezi malíři aulétů vynikali Epiktétos, Duris, nebo Brygův malíř. Auloi doprovázely člověka v soukromém i veřejném životě. Hra na ně bavila účastníky symposií a banquetů, podněcovala vášně při erotických hrách, doprovázela obětní, funerální a slavnostní průvody, nebo divadelní představení. Rozjaření satyrové či mainady s dvojitými píšťalami zdobí vázy uložené v mnoha světových muzeích. Také osamocená postava auléta není ve vázovém malířství výjimkou. Ať už je zobrazen ve stoje nebo vsedě, nelze si nevšimnout jeho soustředěného výrazu doplněného mnohdy zakloněnou hlavou. Tyto osamocené auléty vídáme někdy sedět na ovcích či delfínech, jindy se k nim připojuje další hudebník nebo tanečnice.

Ikonografie reflektuje kromě života a zábavy běžných lidí rovněž mytologické příběhy. Motiv bohyně Athény, která odhazuje s opovržením aulos, a satyra Marsya, který se ho chystá zvednout, se stal symbolem averse vůči aulétice v Athénách. Hirschfeldova studie poukazuje na to, že scénu s Athénou a Marsyem nereprezentuje pouze známé Myrónovo sousoší, jehož odlitek je vystaven v muzeu v Hostinném, nýbrž

⁶⁰ Druhou variantu reprezentuje například červenofigurový attický kylix malíře Durida (Wegner, 1963, 95, Abb. 60).

také na attické minci, reliéfu, či vázové malbě z Berlína.⁶¹ Okamžik před tím, než se bohyně svého nově vytvořeného nástroje zbavila, reflektuje scéna na Panathénajské amfoře ze soukromé sbírky v Basileji (obr. 6:a). Také další příběh, hudební klání mezi Marsyem a Apollónem, je v ikonografii hojně zastoupen. Na reliéfu z Mantiney mezi těmito dvěma soupeři stojí Skýt, který zanedlouho dostane od Apollóna povел stáhnout Marsya z kůže (obr. 6:b). Tento dosti krutý mytologický příběh inspiroval také umělce svým působením dávno přesahující antiku. Sochy a obrazy však zobrazují spíše než hudební soutěž dramatickou scénu Marsyova trestu, a pokud se přeci objeví aulos, nemůžeme jeho vyobrazení kvůli nedostatečné umělcově znalosti považovat za věrné.



Obr. 6: Mytologické výjevy spjaté s aulem. a) Panathénajská amfora s Athénou hrající na auloi, 520–510 př. n. l., b) reliéf z Mantiney zobrazující Apollóna, Marsya a Skýta, Práxitelův okruh.

Na auloi nehráli z mytologické sféry pouze Athéna, Apollón a Marsyás, ale setkáme se rovněž s okřídlenými Eróty (často na lékythech – např. attický červenofigurový lékythos v Národní knihovně v Paříži), jež mohou sedět na delfínu, a dokonce s fantaskními postavami, jakým je např. siréna (athénský červenofigurový kráter v Louvru). Před zakončením výčtu obrazových dokladů o aulétice je potřeba zmínit, že vedle nejvýznamnějších pramenů v podobě vázového malířství, figurek, soch a reliéfů, nástěnných maleb a mozaik umísťovali starověcí umělci auléty také na drobné umělecké předměty, tedy gemy, prsteny a mince – i když v daleko menší míře.

Analýzou ikonografických pramenů se dozvídáme mnoho informací o samotné hře na auloi. Hráč používal najednou dvě píšťaly stejné, nebo různé délky, kdy delší píšťalu držel v levé ruce, kratší v pravé. Tato praxe, tedy užití píšťal v páru, pochází z Blízkého východu. To dokládají nálezy stříbrných aulů z Uru datovaných asi do roku

⁶¹ Podrobněji se tomuto výjevu věnuje G. Hirschfeld (Hirschfeld, 1872, 19, Taf. 2).

2600 př. n. l. a auloi znázorněné na pozdně mezopotamských a egyptských památkách.⁶² Jednotlivé dírky zakrýval hráč středními články prstů, tedy zcela rozdílným způsobem, než je tomu v současnosti. Dnes se dírky zakrývají při hře špičkami prstů, což umožňuje částečným zakrytím dírky snížit tón až o půltón. Na každou ze dvou píšťal aulu mohlo hrát najednou pět prstů. To ovšem komplikoval fakt, že jeden prst (palec nebo malíček) musel nástroj podepírat, což ho vyřazovalo ze hry. Proto mají také nejstarší řecké auloi většinou právě tři nebo čtyři otvory, a pokud více (u profesionálních nástrojů), byly nadbytečné otvory, jež neodpovídaly aktuální hrané harmonii, ucpávány voskem.⁶³ V polovině 5. století př. n. l. byl tento systém zdokonalen využitím kovového „prstencového“ mechanismu.

1.3.1 Auloi a tibiae při obětních a funerálních obřadech

Počátky hudebního projevu při obětních obřadech se v mykénské civilizaci projevovaly rituálními kolektivními zpěvy, které bychom mohli podle K. H. Černého označit spíše za primitivní výkřiky několika slov (např. „*hymén hymenaios*“). Ke kultivaci těchto jednoduchých zpěvů a divokých tanců přispěli aiodové, kteří později vedli hrou na lyru obětní průvody jako předzpěváci nebo jako sólisté. Tato tradice pokračovala dále v „temném období“ (rané době železné), kdy pěvci vystupovali také na ostatních veřejných obřadech – pohřbech a svatbách.⁶⁴

Aulétika je v dórských oblastech rozšířena nejpozději v 8. století př. n. l. To dokládají jednak nálezy z chrámu Artemidy Orthie ve Spartě, kam řadíme bronzovou sošku auléta (750–700 př. n. l.) a zbytky aulů (pol. 7. století př. n. l.).⁶⁵ Nový způsob rozložení dírek na aulu umožnil souhru tohoto nástroje s oblíbenou kitharou (tzv. *enaulos kitharisis*), což zvýšilo jeho popularitu, a brzy se aulos stal nezbytnou součástí řecké kultické hudby, zejména pro doprovod obětních obřadů. V souvislosti s rozvojem dionýsovského kultu v Athénách, který nastal v době vlády tyranů za jejich patřičné podpory, se mění také charakter ostatních sakrálních slavností. Původně důstojné průvody nabývají na počtu účastníků a pestrosti, která se projevuje začleněním veselých

⁶² West, 1992, 81.

⁶³ Černý, 2006, 109. Příkladem těchto jednodušších aulů je fragment aulu z Korintu o délce 23, 6 cm (Wegner, 1963, 30, Abb. 9).

⁶⁴ Černý, 2006, 129; 131; 136.

⁶⁵ Černý, 2006, 139.

zpěvů a pokřiků, tanečních vložek, mimických scének a rovněž orgiastických prvků. Všechny tyto aktivity byly doprovázeny již bohatší hudbou, v níž si své místo uchovaly i strunné nástroje všech typů, auloi však měly výsadní postavení, neboť byl jejich ostrý zvuk pro bujaré veselí vhodnější. Příkladem vyobrazení, kde se setkáme se souhrou aulů a strunných nástrojů může být černofigurová amfora z Vulci, jíž datujeme do třetí čtvrtiny 6. století př. n. l.⁶⁶ Amfora z Vulci zachycuje čtyři bohatě oděné muzikanty, dva hráče na kitharu a dva auléty, kráčející v obětním průvodu. Na druhé straně amfory pak vidíme Athénu ve zbroji, před níž stojí oltář, kam kněžka pokládá obětiny. Auloi jsou v Řecku také součástí funerálních obřadů. Na dvou černofigurových kantharech z Vulci aulét doprovází průvod složený z truchlících pozůstalých a bojovníků v plné zbroji.⁶⁷

Protějškem řeckého aulu a v podstatě totožným nástrojem je v etruském a později v římském prostředí tibia (rovněž tato etnika používají pro specifikaci toho, že se jedná o dvojitou píšťalu, množného čísla, tedy výrazu *tibiae*), kdy nejstarší archeologický nález tohoto nástroje, kostěná píšťala z holenní psí kosti, pochází už z terramarské kultury.⁶⁸ Etruská tibia se vyvinula zřejmě pod řeckým vlivem – Etruskové od Řeků ve velké míře převzali hudební kulturu a také hlavní řecké nástroje, lyru a právě dvojitou píšťalu.⁶⁹ Kromě toho napodobovali rovněž posvátné obřady s průvody, v nichž ovšem vynikali nad ostatními kulturami, neboť kromě veřejných náboženských slavností provozovali ve velké míře individuální kultu spjaté se záhrobním životem. V tomto ohledu vděčíme za všechny informace o hudebním životě Etrusků reliéfům na sarkofázích (nebo urnách) a nástěnným malbám, které se dochovaly v etruských hrobkách. Z těch nejvýznamnějších jmenujme hrobky v Tarquiniích, Orvietu nebo Chiusi.⁷⁰

U banketních scén, jež byly dalším častým námětem etruské ikonografie, je možné pozorovat, že na tibie hrají vysoce postavené aristokratické dámy, a nikoliv hetéry, s nimiž se setkáváme na vyobrazeních řeckých hostin ve vázovém malířství.⁷¹ Rozsáhlé etruské zobrazení hostiny nabízí hrobka Tomba dei Leopardi v Tarquiniích, jíž S. Steingraber datuje do roku 480 př. n. l. (obr. 7). Prostřední centrální stěna zobrazuje

⁶⁶ Wegner, 1963, 35, Abb. 12; 13.

⁶⁷ Tyto kanthary patří do sbírky Francouzské národní knihovny (Wegner, 1963, 39, Abb. 17).

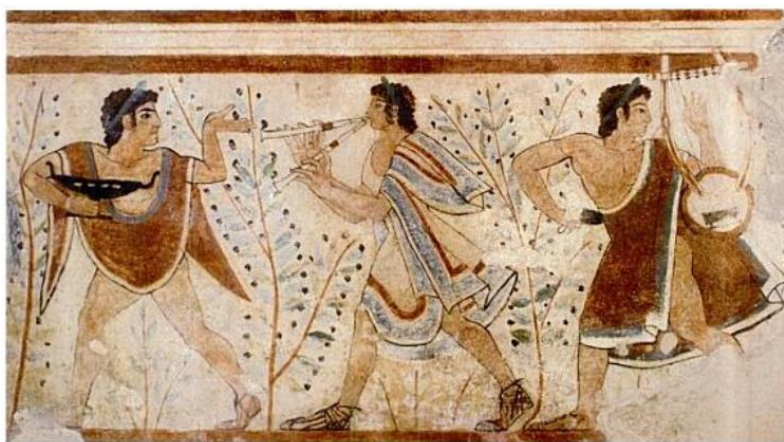
⁶⁸ Černý, 2006, 239.

⁶⁹ Oproti Řekům však Etruskové hojně používali také nástroje plechové, viz kapitoly Cornu a Lituus.

⁷⁰ Pro konkrétní vyobrazení funerálních reliéfů s hráči na tibiae viz Fleischhauer, 1984, 26–27, Abb. 4

⁷¹ Steingraber, 2006, 131.

banketní večírek a na obou bočních stěnách vidíme přicházet mladíky s hudebními nástroji, kteří jdou zřejmě bavit hosty. Tibie, na něž hraje prostřední pištec z pravé stěny hrobky, se v detailech liší od aulu používaného v Řecku, neboť mají obě píšťaly zvonovité zakončení a jakýsi tmavý prstenec umístěný mezi tubusy a zdvojenými nástavci. Perfektní stav dochování této malby nám dovoluje také pozorovat techniku hry na etruskou tibia. Každá píšťala měla čtyři dírky a zespod ještě jednu, jíž zakrýval palec. Ačkoli je zřejmé, že pištec hrál na obě píšťaly najednou, stejně jako v případě řeckého aulu není stále objasněno, zda hrály unisono, tedy stejnou melodii zesílenou ve dvojzvuku, nebo každá jinou melodii.⁷²



Obr. 7: Pravá stěna hrobky Tomba dei Leopardi v Tarquiniích s přicházejícími muzikanty, 480 př. n. l.

Etruská hudební tradice měla velký vliv na vývoj hudby ve starověkém Římě. Raně římské funerální procesí na reliéfu z Amiternu (obr. 30:a) odpovídá nástrojovým obsazením etruským, neboť se kromě tradičních tibií objevují také plechové nástroje cornu a lituus. Hudba měla při takovýchto posvátných obřadech zvláštní ochranný status. Jelikož bylo jejím úkolem zahánět zlé duchy a naopak přivolávat ty dobré, nesměl aulét hru přerušit nebo pokazit, a pokud se tak stalo, byl potrestán a obřad se musel opakovat. K těmto účelům sloužila kolegia hráčů na tibia, která se těšila velké úctě a patřila jí rovněž některá privilegia. O výsadním postavení těchto sdružení tibicenů svědčí příběh, který popisuje M. K. Černý: Když jim bylo roku 312 odejmuto jedno z privilegií, každoroční pohostinství v chrámu Jupitera, censorem Appiem Claudiem

⁷² Fleischhauer, 1984, 34.

Caecem, odpověděli „stávkou“ a odešli z Říma do Tivoli. Teprve lstí a za vydatné pomoci vína museli být dopraveni zpět).⁷³

Kromě tibií byly v Římě hojně používány tzv. frýžské tibiae s nestejně dlouhými píšťalami, z nichž jedna byla zahnutá směrem nahoru. Latinští básníci popisují zvuk frýžské tibiae jako „hřmotný“⁷⁴, přičemž stavba píšťaly s kónicky rozšířeným zvonem na konci potvrzuje to, že vydávala hlubší zvuk než ostatní auloi. Hudba na tento nástroj je často spojována s kultem boha Dionýsa a orientálními mysterijním kultem bohyně Kybelé. Tyto kulty byly doprovázeny také perkusními nástroji, mezi něž patřila tympana a cymbala. Typickou dionýsovskou scénu ukazuje mramorový reliéf z přelomu 1. a 2. století n. l.⁷⁵ Na tomto reliéfu nalezneme Dionýsa (Baccha) v doprovodu satyrů a mainad, z nichž jedna hraje na kymbala, druhá pak na frýžské tibiae. Precizní umělecké vyobrazení nástroje nechává rozpoznat na obou píšťalách jakési zařízení, které podle Fleischhauera sloužilo k regulaci tónového rozsahu.⁷⁶ Spolupráce těchto dvou hudebních nástrojů, tedy cymbal a frýžského aulu, byla při dionýsovských oslavách oblíbená už v archaickém Řecku.⁷⁷ Doklad použití těchto nástrojů ve spojení s kultem bohyně Kybelé pak přináší reliéf z druhé poloviny 2. století n. l. nalezený poblíž Lavinia, který zobrazuje kněžího obklopeného symboly tohoto kultu, přičemž v jeho blízkosti najdeme také dvojitou frýžskou píšťalu, cymbala a tympanum (obr. 8).



Obr. 8: Reliéf s knězem Kybelina kultu, Řím, 2. stol. n. l.

⁷³ Černý, 2006, 243; 243/pozn. 9.

⁷⁴ West, 1992, 31–92.

⁷⁵ Dnes je tento reliéf vystaven v Národním muzeu v Neapoli (Fleischhauer, 1964, 77, Abb. 39).

⁷⁶ Tento mechanismus s kolíky je vizuálně odlišný od prstencového mechanismu, jež popisuje Landels a tato bakalářská práce se mu věnuje v kapitole Revoluce aulétiky.

⁷⁷ Fleischhauer, 1964, 76.

1.3.2 Auloi v kulturním životě

V 7. století dochází k rozšíření a zdokonalení aulétky ovlivněné mimo jiné vylepšením materiálu píšťal, které se nově vyráběly z kostí – blížily se tedy úrovni klasických aulů. Dalším faktorem je vyspělejší hráčská technika, jíž přinesli auléti z Východu. Charakteristickým jevem tohoto období se také stalo rozšiřování posvátných kultů, v důsledku čehož byly k těmto oslavám připojovány honosné průvody a také hry a závody. Součástí těchto her – Pýthijských zasvěcených Apollónovi v Delfách a spartských Karnejí – se pak kromě gymnického (atletického) a hippického (vozatajského) agónu stal agón múzický.⁷⁸ V roce 583 př. n. l. (či podle některých 582 př. n. l.) proběhla reorganizace pýthijských her v Delfách, při níž byly ke zpěvu za doprovodu kithary (*kitharódii*) přidány další dvě hudební disciplíny – zpěv doprovázený hrou na auloi (*aulódie*) a samotná hra na tento nástroj (*aulétika*). Právě v Delfách byl músický agón považován za hlavní těžiště slavností a byl také nejstarší, což zjevně souviselo s uctíváním patrona umění boha Apollóna. Pausaniás zmiňuje jména vítězů nových soutěží spojených s hrou na auloi Echembrota z Arkadie a argejského Sakkada.⁷⁹ Ceny pro tyto vítěze byly původně věcné, později byly nahrazovány posvátným vavřínovým věncem.⁸⁰ Později v letech 566–565 př. n. l. proběhla podobná reorganizace a přidání nových disciplín také v Panathénajských hrách, kde músický agón probíhal oproti třem dnům v Delfách pouze v rámci jednoho dne, či ještě kratší doby,⁸¹ a postupně pronikly hudební disciplíny i do her olympijských, isthmických a nemejských.

Aulétské agóny nezůstaly v řecké ikonografii bez povšimnutí. Koncem 6. století najdeme mnohé červenofigurové malby s motivy aulétů, kteří se chystají předvést své umění před zraky diváků a odborné poroty, či mnohé v průběhu jejich vystoupení (obr. 9:a). M. Wegner ve své publikaci uvádí dva příklady, přičemž jeden reprezentuje aulódiku a druhý aulétiku. Na protopanathénajské amfoře vidíme dva posluchače – muže a vodního ptáka – a hráče na dvojitou píšťalu, jenž podle forbeie patří mezi profesionální auléty. Nápis *Olympos* pak zřejmě neoznačuje samotného hudebníka, ale má odkazovat na slavného frýžského auléta z archaického období. Vedlejší ilustrace zobrazuje černofigurovou peliké z poslední čtvrtiny 6. století s motivem aulódickým. Dva muži, zpěvák a pištec, zde stojí na vyvýšeném podiu (řecky βῆμα) a společně usilují

⁷⁸ Černý, 2006, 142.

⁷⁹ Pausaniás, *Descript. Graec.* 10. 7. 4. Sakkadás vyhrál ještě dvoje následující pýthijské hry.

⁸⁰ Olivová, 1988, 115.

⁸¹ Olivová, 1988, 116; West, 1992, 19.

o přízeň diváků a poroty.⁸² Soutěže hráčů na dvojitou píšťalu nebyly pouze doménou „oficiálních“ slavností. Vázové malby, kam řadíme scénu z attického červenofigurového kratéru v Louvru⁸³, dokazují, že se jim věnovali také mladíci, kteří se snad snažili napodobit své dospělé vzory. Malíř Eufonios zde zachytil jednoho z mladíků, jak vystupuje na trojstupňové podium, zatímco ho sledují tři mladí porotci usazení na křeslech. Uvolněnou atmosféru mladických soutěží dokazuje mimo jiné absence forbeie, jíž nosili pouze profesionální auléti.

Hudební doprovod patřil, stejně jako později u Etrusků a v Římě, také k ryze sportovním disciplínám. Hudba měla zpříjemnit trénink sportovců v gymnasiích a také popohánět sportovce k lepším výkonům přímo během soutěže – v tomto ohledu pak posloužil dravý a hlasitý aulos jistě lépe než lyra. Dnes se již tato funkce hudby ze sportu vytratila a slouží pouze pro rozptýlení a pobavení diváků (výjimkou jsou disciplíny, které můžeme považovat z části za umělecké, tedy krasobruslení, gymnastika aj.). V Řecku se sportovním výjevům věnuje mnoho vázových malířů. Jedna z Epiktétových maleb, která je dnes součástí sbírek Státního muzea v Berlíně, znázorňuje dva auléty doprovázející výcvik mladíků v boxu, hodů diskem a hodů oštěpem, který se odehrává v paléstrě.⁸⁴ Z méně obvyklých tvarů nádob, u nichž se setkáme se sportovní scénou a doprovodným aulétem, pak jmenujme attický dinos datovaný do let 430–420 př. n. l. (obr. 9:b). U Etrusků se s různými výjevy ze sportovních závodů, jež byly součástí posvátných kultů, setkáváme ve funerálním kontextu na stěnách hrobek. Jednou z nich je



Obr. 9: Aulos při soutěžích a hrách. a) Aulét na muzickém agónu, panathénajská amfora, 6. st. př. n. l., b) Atleti a pištec na dinu neznámé proveniencie, 430–420 př. n. l.

⁸² Wegner, 1963, 71, Abb. 41; 42.

⁸³ Tento kalichový kratér je datován do roku asi 510 př. n. l. (Wegner, 1963, 69, Abb. 40).

⁸⁴ Epiktétův červenofigurový kylix je vystaven ve Státním muzeu v Berlíně (Wegner, 1963, 85, Abb. 53; 54)

například nástěnná malba v Chiusi (kolem 500 př. n. l.) zobrazující tanečníky a dva zápasící muže, které sleduje dozorce, za doprovodu hráče na tibiae.⁸⁵ V Římě úlohu tibie při soutěžích přebíraly často tuby. Hlasitý zvuk těchto protáhlých vojenských trubek se výborně hodil na vozatajské závody, které probíhaly na dosti velkém prostoru hipodromu. Sloužily pak nejen ke startování závodů a zápasů, ale také k dodání odvahy soutěžícím.⁸⁶

Vedle soutěží a závodů konaných na počest bohů obstarávala starověkým divákům zábavu divadelní představení. Ty se ostatně vyvinuly právě z náboženských kultů a bujarých oslav boha Dionýsa, a není tedy překvapující, že byly doprovázeny hrou na auloi. S tímto nástrojem se setkáváme ve spojitosti s choreutai (sboristy), kteří původně zasahovali do děje, později se ale jejich úloha změnila pouze na doprovodnou část představení, kdy bavili diváky nebo komentovali děj hry. Choreutai představovali prostý lid, nebo mýtické bytosti – attická černofigurová amfora v Berlíně ze 3. čtvrtiny 6. století př. l. l. zobrazuje scénu připomínající aristofanovskou komedii, na níž aulét doprovází sbor mladíků převlečených za bojovníky a koně.⁸⁷ Římané hru na auloi zapojovali také do mimických představení. Počátky této tradice popisuje Livius v sedmé knize svých Dějin.⁸⁸ V roce 364 př. n. l. vypukl v Římě mor a k jeho odvrácení byli do města pozváni etruští herci, kteří předváděli mimické tance beze zpěvu pouze za doprovodu tibí. Římská mládež pak začala napodobovat tento zvyk a po přidání nových prvků, zpěvu a dialogů, vznikla již raná forma římského divadla, jíž dotvořil o sto let později Livius Andronikos po vzoru řeckém. Livius Andronikos přednášel mluvené části, které doplňoval mimickým ztvárněním, sám však nezpíval kvůli poškozenému hlasu a najímal si místo toho profesionálního pěvce a tibicena, jež řídil pomocí gestikulace. Výjevy z římských komedií (obzvláště oblíbené byly komedie Plautovy) jsou častým námětem ikonografie. Setkáme se s nimi ve vázovém malířství, na reliéfech i na barevných mozaikách. Příkladem takových scén, kde je zachycen rovněž hráč na tibiae, je reliéf z Pompejí datovaný do 2. poloviny 2. století př. n. l., na němž je zachycena

⁸⁵ Olivová, 1988, 154.

⁸⁶ O trubačích ve sportu více na str. 66–67 této bakalářské práce.

⁸⁷ Wegner, 1963, 65, Abb. 36. Podrobnější informace k hudbě v řeckém divadle se je možno najít ve výkladu M. K. Černého (Černý, 2006, 213–226).

⁸⁸ Livius, *Ab Urbe cond.*, VII, 2, 4–12 (Černý, 2006, 245–246).

dramatická scéna z komedie často hrané v helénistickém období a v Římě až do zániku republiky.⁸⁹

1.3.3 Revoluce aulétiky

Při obrovském rozvoji hudby, který nastal v klasickém řeckém období a znamenal její rozšíření do mnoha aspektů společenského i osobního života, nebylo možné již aulétiku vykonávat za pomoci primitivních forem aulů s malým počtem dírek. Revoluce v aulétice nastala v polovině 5. století př. n. l., kdy vynález slavného pišťce Pronoma z Théb umožnil hrát na jeden auloi všechny tři známé harmonie – dórskou, frygickou a lydickou. Také tónový rozsah se rozšířil až na osm otvorů na každé ze dvou píšťal.

K zakrytí nadbytečných otvorů nově sloužil namísto vosku speciální kovový mechanismus sestavený z jednotlivých otočných prstenců připevněných podél nástroje, který umožňoval modulaci a rozšíření tónového rozsahu přímo v průběhu vystoupení. Jakým způsobem toto zařízení fungovalo, popisuje J. G. Landels. Tělo nástroje bylo pokryto tenkou vrstvou bronzu nebo stříbra, skrz niž byly provrtány otvory. Tato vrstva pak byla opatřena vnějšími otočnými prstenci, které přiléhaly těsně k tubusu píšťaly, a i do nich byly vyvrtány otvory velikostí odpovídající těm na tubusu (obr. 10). Pokud některá z dírek nevyhovovala aktuálně hrané harmonii, stačilo, aby hráč otočil prstencem a zakryl ji.⁹⁰ Tento systém byl samozřejmě mnohem primitivnější a méně efektivní než u dnešních hobojů a klarinetů, nicméně později byl vylepšen ještě o přídatný páčkový mechanismus. K prstencům zakrývajícím dírky mimo dosah hráče byly přidělané bronzové tyčky, které se mohly pohybovat nahoru a dolů po tubusu píšťal (obr. 11). Pro zajištění lepší stability se pak tyto tyče ohýbaly kolem nástroje a zasunovaly do připájených svorek, které byly zřejmě natolik nenápadné, že je vázové malířství nezachycuje. Stejně tak nejsou u žádného vyobrazení aulu na keramice patrné otáčivé prstence.⁹¹ Mimo vázové malířství se ovšem s druhým typem mechanismu s pohyblivými tyčkami setkáme, konkrétně na bronzovém modelu aulu z Pergamu, který pochází asi z 2. století př. n. l.⁹² Ovládání Pronomova mechanismu nebylo jistě věcí snadnou, neboť se odehrávalo během hry a nesmělo přitom dojít k přerušení melodie.

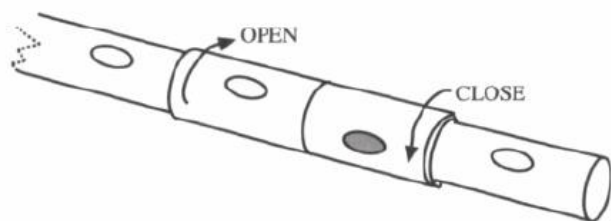
⁸⁹ Fleischhauer, 1984, 95, Abb. 52.

⁹⁰ Landels, 1999, 36.

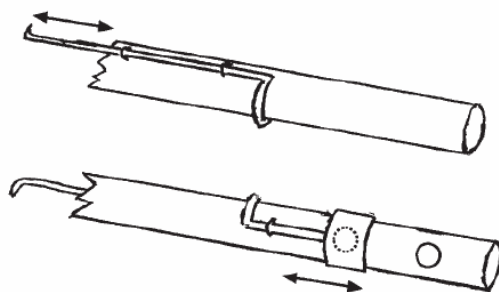
⁹¹ Landels, 1999, 37.

⁹² West, 1992, 88, Fig. 4.1.

Právě na tuto zbytečnou složitost upozorňoval Aristotelés, který následně doporučil vyloučit aulos z výuky mládeže, neboť se hodí spíše pro odborníky. Také Platón nepřímo odkazuje na prstence umožňující změnu harmonií, když označuje auloi za nástroj panharmonický.⁹³ Kromě zmínek starověkých filosofů o existenci Pronomova mechanismu svědčí nálezy fragmentů aulů z Pompejí, o nichž bude pojednáno v kapitole Dochované nástroje. Pronomovy inovace přinesly ovšem aulétice také některé negativní důsledky. Sofistikovanější mechanismus vyžadoval od hráče pečlivý nácvik a profesionální dovednosti, které hru na auloi vzdalovaly od možností běžných athénských občanů. Proto zmizela z hudební výuky mládeže a žádný Athénan se jí ani nevěnoval.



Obr. 10: Otáčivé prstence auléta Prónoma. Vlevo otevřený, vpravo uzavřený (blokuje nevyhovující dírkou).



Obr. 11: Vylepšení mechanismu pomocí tyček připevněných k tubusu.

Zvuk, který aulos vydával, se dá jen velmi těžko rekonstruovat, neboť neexistuje žádný podobný moderní hudební nástroj, který by se skládal ze dvou píšťal. Za v současnosti nejpodobnější nástroj starověkým aulům a tibiím považují muzikologové sardinskou trojitou píšťalu zvanou launeddas, na níž může hrát muzikant najednou tři tóny. Zvuk velmi podobný zvuku jedné píšťaly aulu také lze vytvořit za pomoci zadní píšťaly dud (tzv. bordunu), která vydává adekvátní hlasitý a pronikavý bzučivý tón. S jistotou nemůžeme odpovědět ani na velice důležitou otázku, zda píšťaly hrály současně unisono ve stejné oktávě, v různé oktávě, nebo dokonce zda hrály každá jinou melodii. Třetí hypotéza se zdá vzhledem k tomu, že na starověké Řeky a Římany působila vícehlasá hudba nelibozvučně, nepravděpodobná, přesto ponechme tuto odbornou debatu spíše muzikologům.

⁹³ Další důvody, proč Aristotelés nepovažoval aulos za nástroj vhodný pro athénskou mládež a proč Platón vyloučil tento nástroj ze svého „ideálního státu“, zmiňuje tato bakalářská práce na str. 21.

1.4 Dochované nástroje

Auloi patří mezi nástroje, které se nám dochovaly ve srovnání s ostatními dechovými nástroji v poměrně velkém množství exemplářů, které jsou chovány v mnoha světových muzeích. Většinou se jedná o fragmenty píšťalových tubusů, které byly vedle rákosu vyráběny i ze stabilnějších materiálů, jakými jsou kost nebo slonovina, ale našlo se také několik nástavců pro připojení plátkového strojku. Přímý doklad plátkového strojku v podobě archeologického nálezů se nedochoval. Ačkoli jsou archeologické prameny nejdůležitějším zdrojem informací, neboť vydávají bezprostřední svědectví o podobě a zvuku antických aulů, nemůžeme se na ně plně spolehnout. J. G. Landels uvádí hned několik důvodů, proč nalezené fragmenty neposkytují zcela objektivní informace:⁹⁴

1. Většina dochovaných nástrojů a jejich fragmenty nejsou příliš reprezentativními exempláři, neboť na archeologických lokalitách v Korintě, Délu nebo na athénské agoře byly nalezeny ve zničených depozitech, a dá se tedy předpokládat, že byly rozbité nebo nepoužitelné už ve starověku.⁹⁵ Téměř všechny rekonstruované auloi jsou tak replikami levných a jednoduchých aulů. Žádný profesionální aulét by totiž nevyhodil svůj funkční nástroj, neboť byly tyto varianty s kovovým mechanismem a výzdobou dosti nákladné.⁹⁶
2. Z literárních pramenů víme, že nejběžnějším materiálem pro výrobu aulů byl rákos, který díky své délce umožňoval výrobu celé píšťaly pouze z jednoho kusu. Nalezené fragmenty jsou však až na několik výjimek vyrobeny z holenní kosti (jelení či ovčí), která délky rákosu nedosahovala, a pro výrobu aulu musely být použity dvě. Až na několik vzácných případů se ale vždy dochovala pouze jedna z těchto dvou částí.
3. Jelikož byl aulos většinou tvořen dvěma píšťalami, které zněly současně, pro rekonstrukci nástroje a hrací techniky potřebujeme najít dvě kompletní píšťaly patřící k sobě. Většina aulů však v páru nalezena nebyla a protože je jejich velká

⁹⁴ Landels, 1981, 298.

⁹⁵ Výjimkou je tzv. brauronský aulos.

⁹⁶ Také v tomto případě existuje několik výjimek, kterými jsou čtyři exempláře auloi z Pompejí.

část bez známé provenience nebo nálezového kontextu, nemůžeme dvojice ani s jistotou určit.⁹⁷

Přes všechna tato úskalí mají nalezené fragmenty tohoto dechového nástroje svou výpovědní hodnotu, ač se u jednotlivých kusů poskytované informace liší v závislosti na míře dochování. Následující tabulka uvádí výčet nalezených částí aulů, které pochází z archaického a klasického období:⁹⁸

Popis	Datace
13 kostěných fragmentů ze Sparty	650–600 př. n. l.
dva malé auloi z Efesu	600–550 př. n. l.
část aulu z Lindu	před 525 př. n. l.
mnoho fragmentů aulů z Perachory	archaické období (?)
brauronský aulos	6–5. století př. n. l.
fragmenty z athénské akropole	před 480 př. n. l. (?)
části aulu z athénské agory	polovina 5. století př. n. l.
různé fragmenty aulů z athénské agory	5. století př. n. l. – 1. století n. l.
kostěné části aulu z Aigíny	5. století př. n. l. (?)
kostěný aulos z Korintu	5. století př. n. l.
část kostěného aulu z Lokridy	ne pozdější než z 5. století př. n. l.
dva dřevěné auloi (Elginovy auloi)	5. století př. n. l. (?)
dobře zachovaný aulos („Reading aulos“)	ne ranější než ze 4. století př. n. l.
dvojice dřevěných auloi	pozdní čtvrté století př. n. l.
dvojice auloi neznámého data a provenience	---

Jedním z důležitých nálezů, který nám poskytuje velmi cenné informace o svém užívání, je tzv. brauronský aulos publikovaný J. G. Landelsem v roce 1963. Tento nástroj byl objeven v Brauronu v posvátném pramenu poblíž severozápadního rohu svatyně bohyně Artemis. Je datován do konce šestého nebo do raného pátého století př. n. l., což ho řadí mezi nejstarší typy tohoto nástroje, na něž bylo možné hrát pouze jednu z tehdejších tří harmonií.⁹⁹ Fragmenty z Brauronu představují dvě části píšťaly aulu, které k sobě byly připojeny asi v polovině tubusu. Tyto dva fragmenty jsou vyrobeny z kosti a mají na sobě celkem šest otvorů, jež označujeme jako: I, T (palcový otvor určený

⁹⁷ Jediný exemplář dvojice aulů patřících bez pochyby k sobě představují auloi ze sbírky lorda Elgina v Britském muzeu.

⁹⁸ West, 1992, 97–98.

⁹⁹ Landels, 1999, 271.

pro ovládání palcem na spodní straně tubusu), II, III, IV a V. Na základě muzikologické analýzy řadí J. G. Landels tzv. brauronský aulos ke frýžskému typu píšťaly.¹⁰⁰

Příkladem nálezů částí aulů bez určení provenience jsou větší kostěné a slonovinové fragmenty tubusů a nástavců označené písmeny A–I, jež byly nalezeny při výzkumu na athénské agoře a které vy publikoval J. G. Landels o rok později než brauronský aulos (obr. 12). Právě fakt, že byly některé z nich nalezeny na tržišti, znamená, že chybí původní archeologický kontext a nelze je tak ani přesně datovat. Vzhledem k použitému materiálu je však řadíme spíše ke klasickým a helénistickým variantám aulů. Největší fragment značený písmenem D o velikosti 150 mm je zobrazovaný jako jednodušší aulos na vázách 5. století v rukou hetér a amatérských hudebníků. Aulos D, který byl nalezen na severozápadní straně Areopagu, má celkem čtyři otvory – u otvoru I, který odpovídal ukazováčku a nejvyššímu tónu, byl zobec aulu, na druhém konci fragmentu u otvoru III navazovala další část, na níž bychom našli otvor IV určený pro malíček. Palec ovládal otvor T umístěný ze spodní strany píšťaly mezi otvory I a II (na obrázku).¹⁰¹ Další fragmenty této kolekce byly nalezeny na Areopagu, pod Attalovou stou, nebo přímo v prostoru agory.

Čtyři auloi z Pompejí patří do kategorie nákladných profesionálních nástrojů (obr. 13; 14). Tyto nálezy jsou pro nás cenné proto, že byly nalezeny ve svém původním archeologickém kontextu – v dílně na výrobu hudebních nástrojů – kde je následně zasypal popel z Vesuvu a uchoval in situ až do roku 1867, kdy byly objeveny.¹⁰² Kromě toho se jedná o čtyři kompletně dochované auly. Pompejské auloi jsou tvořeny vždy jednou píšťalou (označujeme je tedy za monauloi) o délce 49–57 cm¹⁰³, která je vyrobená ze slonoviny. Každý z nich je pak zakončen nástavcem hruškovitého tvaru taktéž ze slonoviny, do něhož se vkládal rákosový náustek. Počet dírek u těchto čtyř nástrojů se pohybuje mezi 10–15, což naznačuje, že jejich tónový rozsah dovo loval plně profesionální hru. K regulaci a rozšíření tohoto rozsahu sloužil tzv. prstencový mechanismus, jež popsal J. G. Landels (obr. 10; 13).¹⁰⁴ Stopy po mechanismu piš tce Prónoma, který vynalezl v polovině 5. století př. n. l., se zřetelně dochovaly na všech čtyřech píšťalách, ač je stříbro, z něhož jsou prstence vyrobeny, značně zoxidované.

¹⁰⁰ Landels, 1999, 275.

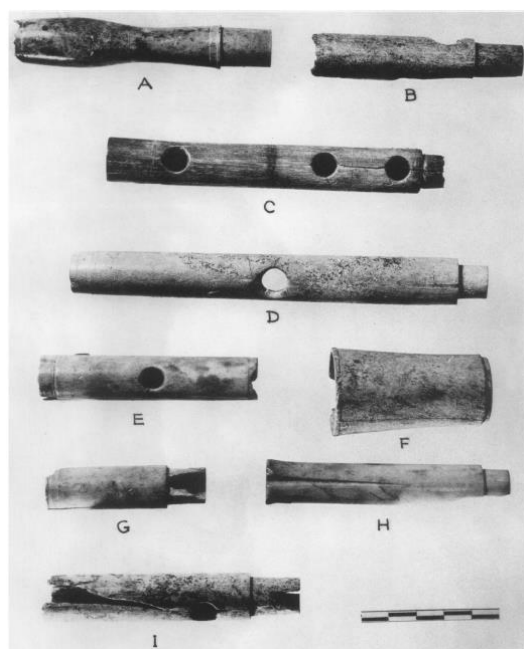
¹⁰¹ Landels, 1964, 397–398.

¹⁰² Landels, 1981, 298; Hagel, 2008, 53.

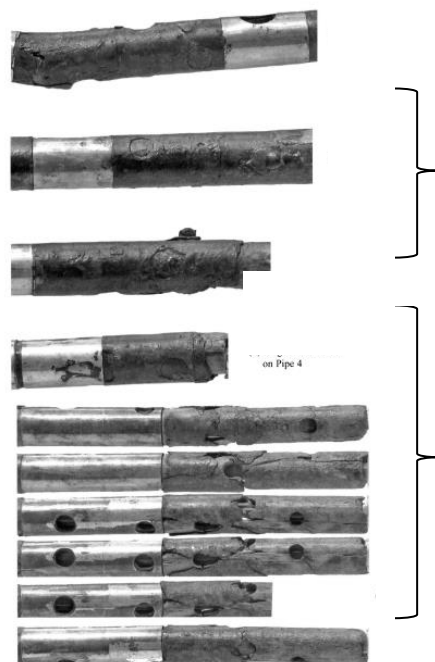
¹⁰³ West, 1992, 90.

¹⁰⁴ O zmíněném mechanismu pojednává tato bakalářská práce v kapitole Revoluce aulétiky na str. 34–35.

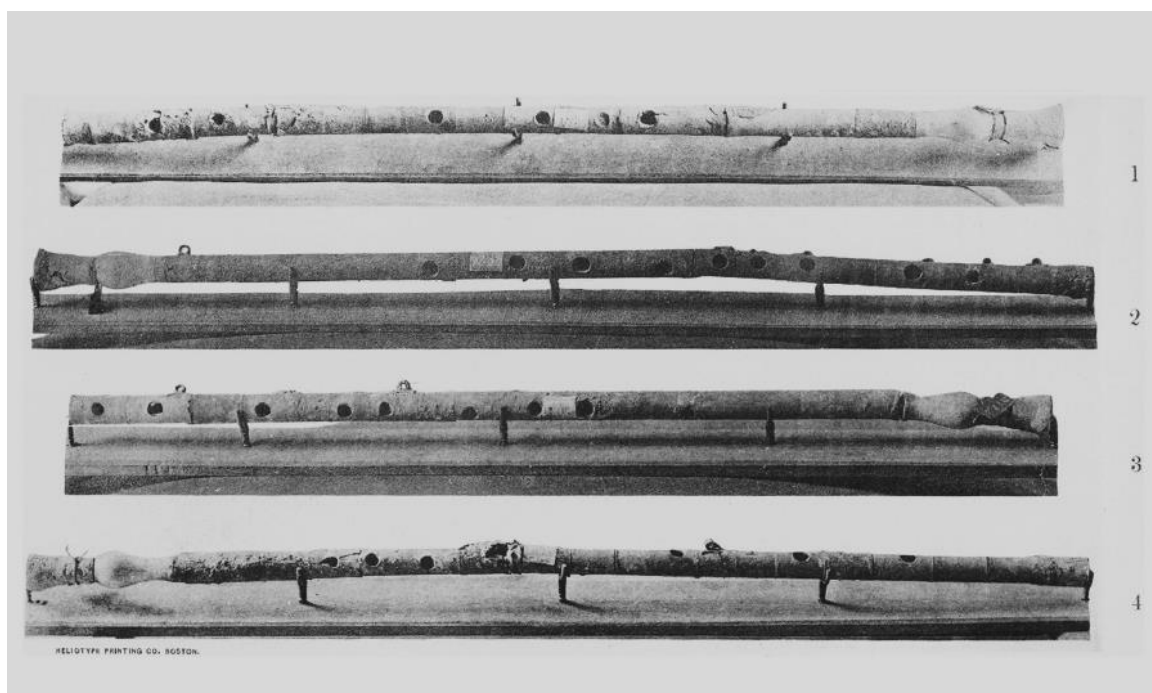
Barevnost a nákladnost aulů z Pompejí, které byly zřejmě vyrobeny pro nejlepší umělce konce pátého a čtvrtého století př. n. l., poukazuje na vysokou úroveň hudby v kulturním životě té doby.



Obr. 13: Fragmenty aulů z athénské agory a jejího okolí, neznámá provenience.



Obr. 12: Detaily tří profesionálních auloi z Pompejí se zachovaným prstencovým mechanismem.



Obr. 14: Čtyři profesionální pompejské auloi objevené v roce 1867. Národní muzeum v Neapoli.

2 Sýrinx

Sýrinx (řecky σύριγξ, latinsky *fistula*), nebo také Panova flétna či *sýrinx polycalamus* je antický dechový nástroj, který je tvořen řadou píšťal rozdílné délky. Zvuk je vytvářen pomocí nárazu vzduchu o hranu příslušné píšťaly a její délka následně určuje výšku tónu – nejdelší píšťala vydává nejhlubší tón a nejkratší píšťala nejvyšší. Podobný systém vytváření zvuku jako u sýringy nalezneme u dnešní zobcové flétny. Rozdíl je však v tom, že u moderní flétny vzduch nenaráží o hranu tubusu, nýbrž o hrany nezakrytých dírek. Panovu flétnu, která se v antické literatuře objevuje často ve spojitosti s pastevci a bohem Pánem, je možno podle tvaru rozdělit do dvou skupin:

1. diagonální tvar – ať už se zcela rovnoměrně prodlužujícími píšťalami, či s jedním „schodem“ uprostřed (obr. 17:b) – měla sýrinx používaná Etrusky, Římany a pozdějšími Řeky, u tohoto typu bylo požadovaného tónu dosaženo různými délkami trubic,
2. obdélníkový tvar sýringy užívaný v archaickém a klasickém Řecku, na Kykladách a na syrských reliéfech tvořily stejně dlouhé trubice, které byly ucpány zevnitř voskem v takové délce, která odpovídala příslušnému tónu (obr. 17:a).

V Řecku tvořilo sýringu charakteristicky sedm píšťal, v dřívějších dobách to však mohl být i nižší počet. Podle M. L. Westa se počet jednotlivých píšťal sýringy pohybuje mezi třemi až devíti v archaické době, třemi až deseti v klasické době a čtyřmi až osmnácti v době helénistické.¹⁰⁵ Tyto píšťaly byly vyrobeny nejčastěji z rákosy (nebo jiné duté rostliny, např. ze stonku fenyklu)¹⁰⁶ a následně byly k sobě připojeny voskem. Vazba pak mohla být ještě upevněna plátěným křížovým obvazem nebo dřevěným rámem. Později, především v době helénistické a v Římě, sestávala sýrinx z jednoho kusu dřeva či slonoviny.

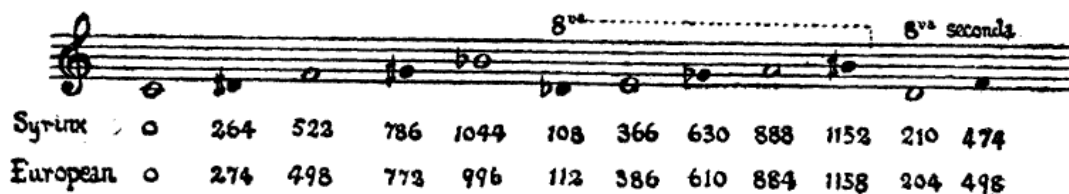
Panova flétna je jednoduchým hudebním nástrojem, který našel hojné uplatnění v Evropě, Asii i západní latinské Americe. Doklady o jeho užívání v Evropě máme už z mladší doby kamenné, a to v podobě kostěných fragmentů interpretovaných jako části sýringy. V prvním tisíciletí př. n. l. již byla sýrinx rozšířena kromě pevninského Řecka

¹⁰⁵ West, 1992, 111.

¹⁰⁶ Landels, 1999, 70.

také v severní Sýrii, na Balkáně, v severovýchodní Evropě a Itálii.¹⁰⁷ Starověkými Řeky byla Panova píšťala vnímána jako nástroj pastevců a jejich bohů, což pro ni znamenalo mnohem nižší status, než měly múzické hudební nástroje. I přes svou nepopularitu v klasických Athénách si ale nadále udržela své místo ve starověké hudbě, byla hojně využívána ve středověku a v takřka nezměněné podobě přežila až do současnosti.

Způsob, jakým se ve starověku hrálo na sýringu, se příliš neliší od toho dnešního. Pištec (*syristes*) ji držel v obou rukou ve vertikální poloze a přes horní otvory do ní vdechoval vzduch. Pokud spodní konec nástroje oddálil od těla, mohl intonovat nižší tóny, což značně rozšířilo jeho rozsah.¹⁰⁸ Mírným pohybem píšťaly ze strany na stranu pak přirozeně vyplynula melodie kopírující stupnici nahoru a dolů, tedy bez „přeskakování“ tónů, ačkoli máme doloženu i hru tónů „na přeskáčku“.¹⁰⁹ Díky dnešním panovým flétnám není těžké ani popsat zvuk, jaký jejich antický prapředek vydával. Tóny tohoto nástroje, které spadaly do horního zvukového rejstříku, byly jemné a tlumené a jejich dynamiku mohl hráč ovládat intenzitou proudu dechu nebo pomocí svalů rtů. Pokud hráč doprovázel zpěváka, pak hrál melodii vždy ve vyšší oktávě, než zněl zpěv.¹¹⁰ Co se charakteristiky tohoto nástroje týče, zbývá určit jeho tónový rozsah. Ten byl poměrně malý a zvětšil se až s oblibou rozměrnější římské varianty nástroje. A. H. F. Strangways předkládá hypotézu, podle níž rozsah činil dvě a půl oktávy, přičemž se skládal z dvanácti not, které od sebe byly vzdáleny přibližně $1\frac{1}{4}$ tónu (obr. 15).¹¹¹ Čtvrttóny byly ve starověké hudbě hojně používané, zatímco pro současnou evropskou hudbu, která obsahuje téměř vždy pouze celé tóny a půltóny, působí tento interval velmi neobvykle, nebo dokonce rušivě. Z obr. 15 je také patrné, že starověké ladění („Syrinx“) neodpovídalo současnému evropskému („European“).



Obr. 15: Rozsah starověké sýringy (trojmístná čísla pod notovou osnovou znázorňují tzv. centy, které se používají pro měření intervalů).

¹⁰⁷ West, 1992, 110.

¹⁰⁸ Tento způsob rozšiřování tónového rozsahu se dá snadno rekonstruovat pomocí foukání do skleněné či plastové lahve.

¹⁰⁹ West, 1992, 112.

¹¹⁰ West, 1992, 112.

¹¹¹ Strangways, 1929, 62.

Jak již bylo řečeno, nejčastějším materiálem pro výrobu sýringy byly stonky rostlin, tedy nestabilní organické látky, které se dochovávají pouze ve výjimečných případech. To je také příčinou, proč v současné době nemáme téměř žádné archeologické nálezy tohoto nástroje ani jeho fragmentů. Ačkoli se můžeme domnívat, že některé pohromadě nalezené kostěné píšťalky z mladší doby kamenné tvořily původně sýringu, její skutečnou podobu lze odhadovat spíše na základě ikonografických pramenů a připodobnění k moderní panovce flétně. I přes tyto nepříznivé podmínky je možné zkoumat stavbu a charakter sýringy díky dvěma ojedinělým archeologickým nálezům – jedná se o bronzové nástroje nalezené v Mesambrii v dnešním Bulharsku a v Pompejích.¹¹² Sýrinx z Mesambrie, která je datována do 4. století př. n. l. a je součástí sbírek muzea starověku v Nessebaru, má obdélníkový tvar, přičemž jednotlivé píšťalky jsou k sobě připojeny dvěma kovovými páskami. Druhým příkladem je sýrinx z Pompejí, která bývá někdy interpretována také jako hydraulis. Jedná se o nástroj diagonálního tvaru složený z jedenácti píšťal stejné délky, který je zasazen do obdélníkového rámu zdobeného reliéfy s vyobrazením architektonických prvků (chrámů, oltářů, či svatyně). Tento nález je datován do 1. století n. l. a vystaven v Národním archeologickém muzeu v Neapoli.

¹¹² Je zřejmé, že právě jejich neobvyklý, ale odolný materiál zajistil dochování obou nástrojů až do dnešní doby.

2.1 Mytologické příběhy, vznik nástroje

Vynález sýringy je stejně jako v případě aulu přisuzován božské bytosti – divokému bohu lesů, pastýřů a stád Pánovi, nebo Hermovi – ale stejně tak mnozí antičtí učenci uvádějí polomytologické či skutečné postavy.¹¹³ Nejrozšířenější mýtus o vzniku sýringy, jež popsal Ovidius, se odehrál v horách v Arkádii.¹¹⁴ Ve zdejších lesích žila krásná nymfa Sýrinx, do níž se zamiloval divoký bůh vegetace Pán a i přes její nezájem – tento napůl člověk a napůl kozel nepatřil mezi příliš přitažlivé tvory – ji pronásledoval od hory lykajské až k řece Ládónu. Tam se zoufalá nymfa vrhla do proudu řeky a proměnila se v rákosí, jehož šum připomínal její nářek. Pán potom z onoho rákosí uřízl několik nestejně dlouhých stébel, které k sobě připojil pomocí vosku, a tak vznikl nástroj nesoucí jméno nymfy Sýrinx.

Při interpretaci mýtů vztahujících se k vynálezu sýringy musíme brát v potaz skutečnost, že antičtí autoři nerozlišovali mezi jednotlivými druhy tohoto nástroje a nevíme tedy, zda hovoří o sýrinze monocalamus (z jednoho kusu rákosu), sýrinze polycalamus (panově flétně složené z několika stébel) nebo dokonce o jiné pastýřské píšťale. Jedna verze tak tvrdí, že Pán svou píšťalu odhodil a okopíroval ji po něm Hermés, který ji pak vydával za svůj vynález a prodal ji Apollónovi.¹¹⁵ Jiní přisuzují vynález pastýřské píšťaly skutečně Hermovi¹¹⁶, který si tak krátil čas při pastvě dobytka. Kromě toho pro něj byla sýrinx jakousi náhradou za lyru z želvího krunýře, již musel podstoupit Apollónovi.

Nejčastěji je však sýrinx ponechána v rukou Pána, který se na ni naučil mistrně hrát. Jeho hra byla mezi posluchači tak oblíbená, že se neostýchal vyzvat boha umění Apollóna k hudebnímu souboji. To se neukázalo jako příliš moudré, neboť jediným ze soudců, kdo dal Panově hudbě přednost, byl Midás, jehož pak Apollón za tuto troufalost ztrestal tím, že mu nechal narůst oslí uši. V dalších příbězích vztahujících se k tomuto nástroji Pán naučil hrát na svou píšťalu hrdinu Kadma a přestrojil ho za pastýře, aby hrou na ni učaroval draka Tyfóea a poté mu lstí ukradl šlachy, které předtím drak uřízl

¹¹³ Setkáme se tak například s tvrzením, že sýringu vynalezla bohyně Kybelé nebo společně s aulem frýžský satyr Marsyás (Mathiesen, 1999, 223).

¹¹⁴ Ovidius, *Metam.* I, 650–711.

¹¹⁵ Graves, 2010, 99.

¹¹⁶ Hymnus na Herma, 510–512.

Diovi. Když se šlachy navrátily svému majiteli a nejvyšší z bohů se opět zotavil, pronásledoval Tyfóea až na Sicílii, kde na něj hodil Etnu.¹¹⁷ Dalším Panovým oblíbencem byl sicilský pastýř Dafnis, jemuž bůh daroval svou flétnu, aby hrou na ní a svou krásou okouzloval lesní nymfy. Právě dvojice Dafnida a Pána se pak stala inspirací pro sochařské mistry především období helénismu.¹¹⁸

Mimo mytologické příběhy se sýrinx u antických autorů neobjevuje příliš často. Příčinou nevelkého zájmu hudebních teoretiků může být její jednoduchost, ostatní ji spíše než do městského života zasazují do pastýřského či venkovského prostředí. Z klasických filosofů tak zmiňuje sýringu Platón, který ji na rozdíl od dvojitých píšťal, jež považuje za příliš složité, ponechává ve svém ideálním státu, ovšem sám poznamenává, že se jedná o jednoduchý nástroj, který se hodí na venkov do rukou pastýřů.¹¹⁹

¹¹⁷ Kerényi, 1996, 30.

¹¹⁸ O těchto a jiných vyobrazeních sýringy bude pojednáno v následující kapitole této bakalářské práce.

¹¹⁹ Platón, *Resp.* III, 398e–399d.

2.2 Ikonografické prameny

Sýrinx je hudebním nástrojem, který doprovází člověka už od pravěku – dokonce se předpokládá, že mohla být vůbec prvním melodickým hudebním nástrojem používaným primitivními pravěkými kulturami.¹²⁰ Ač víme o jejím užívání už v období paleolitu a neolitu v Çatal Hüyük, nejstarším zobrazením sýringy v egejské oblasti jsou tři raně kykladské figurky.¹²¹ Všichni tři muzikanti drží v rukou hudební nástroj obdélníkového tvaru, u nějž nelze rozlišit jednotlivé píšťaly – tato jednoduchost a abstrakce je ostatně pro kykladské idoly charakteristická. Zobrazované sýringy jsou poměrně velké, jejich rozměry jsou v přepočtu asi 25 × 25 cm a 7 cm do šířky, tedy dostačují pro řadu sedmi rákosů.¹²² O technice hry na kykladskou sýringu se však z těchto schematických sošek nedá příliš dozvědět, neboť hráči drží svůj nástroj příliš blízko u úst a ve špatném úhlu, takže by spíš foukali vzduch přímo do tubusů a nikoli na jejich hranu. Situaci komplikuje také fakt, že žádný z těchto tří idolů nepochází z výkopových prací a tak je jejich autenticita často zpochybňována.¹²³

Panova flétna byla v Řecku (a především v Athénách) považována za primitivní a „divoký“ nástroj pastevců a jejich bohů a v důsledku jakéhosi opovržení tímto nástrojem se sýrinx v athénském životě a rovněž v klasickém vázovém malířství, které jinak hudební nástroje zobrazuje hojně, téměř nevyskytuje. Výjimkou jsou mytologické scény, kde měly oproti scénám z reálného života tyto nástroje své místo. Jednou z těchto ojedinělých váz se zobrazením sýringy je tzv. váza François datovaná do roku 575 př. n. l. (obr. 16).¹²⁴ Malíř Kleitiás zde mimo jiné zpodobnil průvod bohů při svatbě Pélea a Thetidy, jež doprovází hrou na sýringu múza Kalliopé. Podobnou scénu, ovšem tentokrát bez nápisu, který by prozrazoval jméno múzy, najdeme na dinu malíře Sofila.¹²⁵ Trend zobrazení sýringy v rukou některé múzy přetrvává také v pátém století př. n. l., odkud pochází attická pyxis malíře Hésioda s múzami svírajícími různé typy

¹²⁰ Landels, 1999, 69.

¹²¹ Dva z těchto muzikantů, kteří pochází ze sbírky Karlsruhe v Badisches Landesmuseum a ze soukromé sbírky ve Švýcarsku, jsou vyobrazeni v publikaci Getz–Preziosi, 1981, 22, Fig. 46; 47.

¹²² Younger, 1998, 34.

¹²³ Jedním z badatelů, který na základě špatného úchopu sýringy a nedochovaných nálezových kontextů zpochybňuje pravost kykladských figurek, je J. G. Younger (Younger, 1998, 34).

¹²⁴ Landels, 1999, 69.

¹²⁵ Tento černofigurový dinos, který je datovaný do let 580–570 př. n. l., je součástí sbírek Britského muzea v Londýně.

strunných a dechových nástrojů (perkusní nástroje byly pro jemnou hru múz příliš nevhodné). Jedna z múz, stojící nalevo od múzy, jež se chystá vsedě hrát na lyru, drží sýringu složenou z pěti píšťal.¹²⁶



Obr. 16: Detail z vázy François, 575 př. n. l., Národní archeologické muzeum ve Florencii.

Další mytologickou postavou, která je často v archaickém období zobrazována ve spojitosti se sýringou, je její možný vynálezce bůh Hermés. M. Wegner upozorňuje zejména na fragment reliéfu z Muzea Akropole, červenofigurovou amforu malíře Nikoxena, či na reliéf z kalathu v delfské pokladnici, kde před Hermem hrajícím na sýringu, který je oděn do krátké tuniky, kráčí v průvodu tři nymfy.¹²⁷ Panova flétna – jak již její název napovídá – je však zdaleka nejčastěji atributem boha Pána, případně se objevuje v rukou satyrů. Tento fenomén se projevil ve velké míře v pozdějším umění, zejména za helénismu a v době římské. Už od 4. století př. n. l. pronikají satyrové (popřípadě silénové) do vázového umění prostřednictvím italských malířů. Stejně jako tomu bylo v egejské oblasti u kykladských muzikantů a v období archaickém, také v klasickém a pozdně klasickém období je v Řecku užívána sýrinx rektangulárního tvaru, jejíž jednotlivé píšťaly jsou zevnitř v požadované délce ucpávány voskem. Příkladem pozdně klasické vázové malby se zobrazením tohoto typu sýringy a satyra je apulská červenofigurová situla datovaná do poloviny 4. století př. n. l., jejímž ústředním motivem je potrestání Aktaióna.¹²⁸

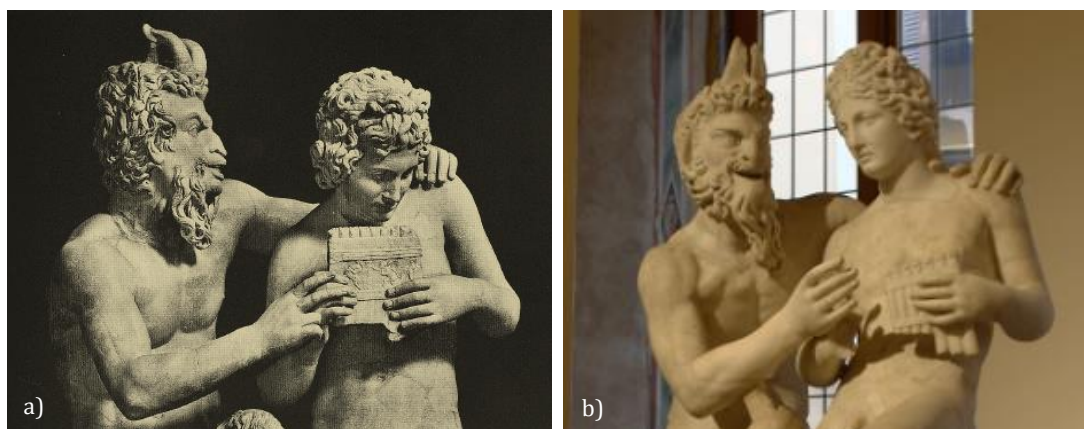
V helénistickém období se těší velké oblibě plastiky tzv. dionýsovského okruhu. Ty zobrazují nejen boha Dionýsa samotného (většinou v podobě bezvousého mladíka), ale také členy jeho družiny: mainady, satyry, Siléna a nově i další lesní tvory, jakými jsou

¹²⁶ Wegner, 1963, 49, Abb. 23.

¹²⁷ Tento reliéf je datován do konce 6. století př. n. l. (Wegner, 1963, 59, Abb. 30).

¹²⁸ West, 1992, 224, Pl. 29.

nymfy, kentauři, Marsyás či Pán. U mnohých těchto soch najdeme mimo hlavní scénu vyobrazení sýringu¹²⁹, která dokresluje naturální charakter výjevu. Sousoší Pán a Dafnis je oproti nim příkladem díla, kde vyobrazení sýringy přitahuje divákovu pozornost. Tématem tohoto helénistického sousoší, jež známe z několika římských kopií, je výuka hry na Panův nástroj, kde je Pán učitelem a Dafnis jeho žákem.¹³⁰ Na některých kopiích se pak setkáme s rektangulární sýringou (v případě sousoší vystaveného v Neapoli je dokonce reliéfně zdobená, obr. 17:a), na jiných je její tvar diagonální (obr. 17:b). Kromě sochařství se vyobrazení tohoto dechového nástroje objevuje také na drobném helénistickém umění: na mincích a gemách převládají již dříve zmíněné dionýsovske motivy, avšak některé mince a terakotové figurky představují další postavu, jež je se sýringou často spojována, frýžského mladíka a boha vegetace Attida. Uctívači kultu bohyně Kybelé, mezi něž Attis patřil, používali při obřadech poměrně hlučné a výrazné nástroje, jakými byly frýžské auloi nebo krotala a kymbala (perkusi nástroje). Vedle nich se ale často objevuje rovněž panova flétna, na níž mohou hrát Kybeliny přívrženci nebo sám Attis, jenž se dá snadno identifikovat podle špičaté frýžské čapky.¹³¹



Obr. 17: Pán učící Dafnida hrát na sýringu. a) Obdélníkový typ sýringy, kopie originálu ze 3.–2. st. př. n. l., Neapol, b) diagonální typ sýringy, kopie originálu, asi 100 př. n. l., Palazzo Altemps.

Etruskové sýrinze připisovali vyšší status. Tento nástroj se na etruských vyobrazeních objevuje často na scénách z běžného života – při banketech nebo jako doprovodný nástroj tanečníků. Etruská diagonální sýringa byla předchůdcem pozdějšího

¹²⁹ Panova flétna je často pohozena na zemi u nohou zobrazovaných postav nebo mimoděk zavěšena na kmenu stromu, jak ji můžeme vidět na kopii sochy mladého kentaura z Hadriánovy vily v Tivoli (Smith, 2005, 149, Fig. 162).

¹³⁰ Zde R. R. R. Smith upozorňuje na Pliniův omyl, který interpretuje toto sousoší jako vyobrazení Pána a Olympa, přičemž Olympos je tradičně považován za žáka Marsya (Smith, 2005, 131).

¹³¹ Příkladem zobrazení Attida jsou terakotové figurky z Amfipole vystavené v Britském muzeu v Londýně.

typu tohoto nástroje o velkém počtu píšťal, který používali helénističtí Řekové a Římané. Podoba panovy flétny se dochovala díky antické ikonografii i v kolorované verzi, jíž reflektují nástěnné malby v etruských hrobkách a na stěnách římských domů v Pompejích. První zmíněné reprezentuje malba z Hrobky žonglérů z Tarquinií, jíž datujeme do 6. století př. n. l., v Pompejích pak sýrinx najdeme na velké nástěnné malbě v trikliniu Vily mysterií, nebo v Domu Iásona, kde je zobrazena v rukou boha Pána obklopeného nymfami.

Zajímavým svědectvím dávnověku, které prozrazuje jména dvou hráčů na sýringu, je mramorová stéla nalezená v Artemidině svatyni v Efesu při výkopech J. T. Wooda (obr. 18). 35 × 30,5 cm velký panel zobrazuje sedící mužskou postavu oblečenou do krátkého chitonu, která drží v obou rukou poměrně masivní diagonální sýringu s velkým počtem píšťal. Pod tímto výjevem je umístěn dedikační nápis, který lze z řečtiny přepsat a přeložit takto:

EBENOS PROTAULES HIEROKLE TO IDIO SYRISTE EK TOU IDIOU TO
MNEMONON KHAIRE

„Věnováno Ebenem, prvním hráčem na flétu, na památku pišťce Hierokla.“¹³²



Obr. 18: Stéla z Efesu objevená v roce 1884 při výkopových pracích v oblasti svatyně bohyně Artemis.

¹³² Transkripce nápisu a překlad z řečtiny do angličtiny převzat z internetových stránek Britského muzea, kde je tato stéla vystavena.

3 Vojenské dechové nástroje

V antice existovala skupina dechových nástrojů s nevelkým tónovým rozsahem, která vyvolávala ve svých posluchačích spíše než radost z hudby pocit naléhavosti a snad i strachu. Jejich pronikavý zvuk totiž nebyl určen pro koncertní přestavení, ale sloužil k ryze praktickým účelům – k vysílání vojenských signálů. Tyto nástroje byly využívány rovněž na velkých prostranstvích, kde se scházelo větší množství lidí (při obětních obřadech, slavnostech, soutěžích nebo triumfálních a jiných průvodech), ale primárně si zachovávaly svůj militantní charakter.

Pojetí řecké a římské vojenské hudby se výrazně lišilo. Zatímco v Řecku se na naprosté většině vyobrazení válečných trubačů setkáváme pouze se salpingou a v několika málo případech s aulem či perkuse, v Římě existovala celá řada vojenských dechových nástrojů různých tvarů a velikostí. Jejich rozmanitost může souviset s výbojnou politikou římských adoptivních císařů (zejména pak za Traiana), díky které se dostaly do popředí zájmu¹³³ a uplatňovaly se hojněji také mimo bojiště, kde trubači vystupovali mnohdy společně s jinými hudebníky v komorních ansámblech. Řecká ikonografie hru na vícero trumpet najednou nedokládá a antičtí autoři o ní hovoří jen v nejasných náznacích. Hru na salpingu společně s jinými hudebními nástroji nemáme v Řecku doloženu vůbec.¹³⁴

Také starověké vojenské nástroje mají své paralely v současnosti, ačkoli mnohé z nich změnilo svou podobu. Svým materiálem¹³⁵, zvukovým charakterem, stylem hry a rolí ve společnosti odpovídají žesťovým nástrojům jako je např. pozoun, tuba nebo lesní roh. Také dnešní žesťové nástroje zaujímají podstatnou úlohu při vojenských přehlídkách a jsou nedílnou součástí vojenských dechových orchestrů, jejichž členy jsou až na výjimky muži. I svou konstrukcí jsou určeny především pro muže, neboť k jejich rozeznění je potřeba silného dechu a tónový rozsah bývá závislý na fyzických předpokladech hráče (velikost a tvar rtů, široká čelist).

¹³³ Černý, 2006, 256.

¹³⁴ Landels, 1999, 79.

¹³⁵ Starověké vojenské nástroje byly stejně jako dnešní žesťové nástroje kovové, lišily se jen tím, že byly vyráběny především z bronzu, zatímco dnes se používá mosazný plech.

Ačkoli jsou v antické literatuře dechové vojenské nástroje zmiňovány hojně, kvůli absenci přesné charakteristiky tvarů jednotlivých nástrojů a materiálů, z nichž byly vyrobeny, dochází často k jejich záměně. V případě salpingy ještě nebyla situace natolik ožehavá díky tomu, že se jednalo o jediný vojenský nástroj používaný v řeckém prostředí a v Římě zase byla tuba (protějšek salpingy) svým rovným dlouhým tvarem snadno odlišitelná od ostatních zakřivených nástrojů.¹³⁶

Velice často však bývají zaměňovány cornu a bucina – oběma těmito slovy moderní prameny pojmenovávají jak jednoduchý zvířecí roh, tak bronzový nástroj tvaru písmene „G“ s podpůrnou příčkou. S dvojznačností se ale setkáváme i u samotných starověkých autorů, kdy někteří uvádí, že bucina byla vyrobena z rohoviny a cornu z bronzu, a jiní, k nimž patří například Vegetius¹³⁷, tvrdí pravý opak. Tímto rozporem se začal zabývat R. Meucci, který sledoval vývoj antických vojenských nástrojů nejen ve starověku, ale pokračoval až do období vrcholného středověku. Během něj kruhová bronzová trubka se zpevňovací příčkou zmizela, avšak kovová zakřivená trubka různých rozměrů byla stále používána pod názvem *bucina* a těšila se velké oblibě. Výraz *cornu* pak ve středověku sloužil pro pojmenování zvířecího rohu. Tyto skutečnosti by odpovídaly Vegetiovu tvrzení, že starověká bucina byla vyrobena z bronzu a cornu z rohoviny. R. Meucci ovšem přišel s teorií, podle níž se středověcí písaři dopustili při přepisu Vegetia chyby, nebo jeho text upravili tak, aby popis starověkých nástrojů odpovídal těm středověkým. Výsledkem bádání R. Meucciho je tedy nový překlad Vegetia, který nám poskytuje následující charakteristiku obou nástrojů: cornu je bronzový kruhově zatočený nástroj a bucina, která vydává tlumený zvuk podle dovednosti trubače a síly jeho dechu, je vyrobena z kravského rohu zdobeného stříbrem.¹³⁸

Nejvíce problematickým vojenským nástrojem je v tomto ohledu lituus. Původem etruská trubka tvaru písmene „J“ našla hojné uplatnění při posvátných a obětních obřadech, avšak o jejím výskytu ve vojenském prostředí lze pochybovat, neboť o něm neexistuje žádné spolehlivé svědectví v písemných pramenech a rovněž římské ikonografické prameny zobrazují lituus pouze v rukou civilních a kultovních hráčů.¹³⁹ Označení *lituus* je ovšem používáno i pro pozdější vývojovou variantu tohoto etruského

¹³⁶ Jen v některých případech mohlo u antických autorů dojít k záměně tuby za lituus, viz str. 79.

¹³⁷ Flavius Vegetius Renatus (asi 384–450 n. l.) je autorem vojenské příručky *Epitoma rei militaris*, která je naším hlavním pramenem pro dějiny římského vojenství. (Svoboda, 1973, Vegetius Renatus, 666).

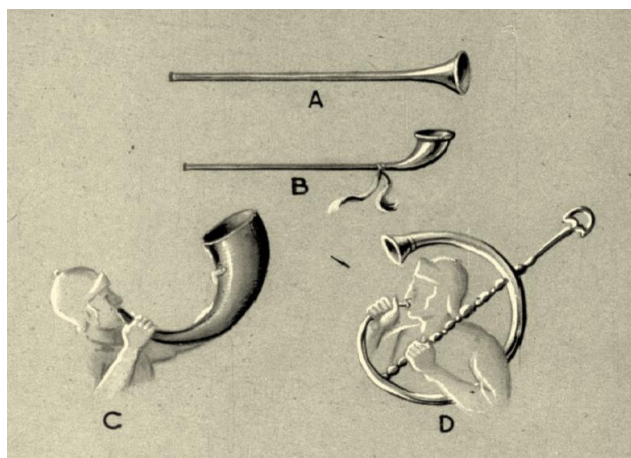
¹³⁸ Meucci, 1989, 86.

¹³⁹ Meucci, 1989, 87.

nástroje, jíž podobně jako bucina používala římská kavalérie. Bucina a vojenský jezdecký lituus jsou pak často označovány za stejný nástroj. Pokud se totiž zaměříme konkrétněji na zmínky starověkých autorů, zjistíme, že v žádném ze svých textů nezmiňovali současně všechny čtyři vojenské nástroje, tedy tubu, cornu, lituus a bucina, a zároveň nikdy neuváděli společně právě lituus a bucina, což podle Meucciho svědčí o používání těchto dvou názvů pro tentýž nástroj podle toho, zda se jednalo o vojenské, či sakrální prostředí (v historických spisech se objevují společně vojenské nástroje tuba, cornu a bucina a v textech poetických při různých obřadech tuba, cornu a lituus). Později už jsou výrazy *lituus* a *bucina* používány pro tentýž nástroj bez ohledu na to, v jakém kontextu figurují.¹⁴⁰

Jak je tedy patrné, římské vojenské nástroje nabyly mnoha tvarů a forem, jež bylo postupem času těžké navzájem od sebe odlišit. Už samotní Římané používali pro tentýž nástroj více názvů, nebo naopak pro dva různé nástroje stejný výraz, což často vedlo k různým záměnám, dvojznačnostem a zmatkům nejen v antických pramenech, ale můžeme se s nimi setkat také ve středověku a dokonce i v současné době. Na základě písemných a ikonografických pramenů tak rozlišujeme tyto vojenské nástroje (obr. 19):

- A. salpinx/tuba: dlouhá rovná trubka s rozšířeným koncem,
- B. lituus: trubka s koncem zahnutým směrem nahoru používaná v jezdecktvu,
- C. bucina (někdy nazývána také lituus): nástroj vyrobený z kravského rohu zdobený stříbrem a jeho další varianty,
- D. cornu: bronzový nástroj tvaru písmene „G“ s podpůrnou příčkou.



Obr. 19: Římské vojenské nástroje. A. tuba, B. lituus, C. bucina, D. cornu.

¹⁴⁰ Meucci, 1989, 87.

Latinské nápisy (většinou na náhrobcích trubačů) však navzdory našemu jednoduchému rozdělení vojenských nástrojů zmiňují pouze tři starověké „žestové“ hráče: TVB (tubicen), COR (cornicen) a BVC (bucinator), přičemž asi u dvou set z nich známe jejich konkrétní jméno. Ačkoli se nám mnohdy nezachovalo více informací než jméno v seznamu, můžeme dle J. Ziolkowského z nápisů usoudit, že neodkazují na to, jaký nástroj zemřelý trubač používal, ale na to, jaká byla jeho funkce. Jednoduše řečeno tedy tubicines sloužili k udávání vojenských signálů přímo na bojišti, cornicines k navigaci a pohybu vojenských standart a bucinatores troubili při střídání nočních hlídek a podle nich se jako podle hodin řídily mnohé aktivity uvnitř tábora. Přitom bucinatores nemuseli používat pouze bucinu, ale také cornu, lituus nebo tubu.¹⁴¹ Z toho vyplývá, že vojenské nástroje se mohly vzájemně alternovat a jakékoli pokusy o jejich přesné zařazení a určení nemusí vždy skončit úspěšně.

¹⁴¹ Ziolkowski, 2002, 49–50.

3.1 Salpinx a tuba

Řecká trubka salpinx (σάλπιγξ, pl. salpinges) či římská tuba (pl. tubae) sestávala z poměrně dlouhé úzké trubice s kónickým nebo hruškovitým zakončením (*kodon*), jejíž délka se podle vázových maleb odhaduje na 80–120 cm.¹⁴² Poprvé se tento dechový nástroj objevil v Anatolii. Na rozdíl od řecké salpingy však měla anatolská varianta celé tělo kónické, takže tvar řeckého nástroje vyvozujeme spíše z egyptských cylindrických trumpet se zvoncovým zakončením.¹⁴³ Salpingy a tuby měly tělo kovové (z měděné rudy či bronzu) a nátrubek (*glotta*), k němuž hráči přikládali ústa, byl vyroben z rákosu, slonoviny nebo kosti.¹⁴⁴ Dochovala se ale i salpinx, jejíž zvon je bronzový a tělo je složeno z kostěných částí, které jsou k sobě upevněny bronzovými nástavci.¹⁴⁵

Zvuk salpingy popisuje ve svých dílech mnoho starověkých dramatiků a myslitelů. Pollux o něm ve svém díle *Onomasticon* hovoří jako o zvuku ostrém, bzučivém, hlasitém, impozantním, bojovném, krutém a nelítostném, básník Nonnus v něm spatřuje ohlušující hromobití samotného Dia a jiní ho připodobňují k nepřiliš lichotivým zvukům zvířat jako je troubení slona (Aristotelés), řehotání koně (Aischylos) či bučení vola.¹⁴⁶ Takový zvuk jistě nepůsobil příliš libozvučně, zato se však výborně hodil do otevřeného prostoru bitevního pole nebo na veřejná shromáždění různého charakteru – všude, kde bylo zapotřebí, aby zvuk přehlušil okolí a byl slyšitelný na velkou vzdálenost. Salpingy a tuby se tak uplatnily při obětních a pohřebních obřadech, kde měla hudba na plechové nástroje nepochybně magický účel a až později tento apotropaický význam ztrácela¹⁴⁷, v triumfálních průvodech, či při slavnostech a hrách (ať už se jedná o řecké hry panhelénské, nebo o doprovodnou hudbu při římských gladiátorských zápasech). Dále trubači startovali závody vozů, koordinovali spouštění velké lodě na vodu, či pohyb válečných obléhacích strojů.¹⁴⁸ Salpinx (popřípadě tuba) tedy nechyběla v civilním, sakrálním ani vojenském prostředí starověkého Řecka a Říma.

¹⁴² West, 1992, 118.

¹⁴³ West, 1992, 119.

¹⁴⁴ West, 1992, 118 a Xanthoulis, 2006, 42.

¹⁴⁵ Jedná se o salpingu vystavenou v Bostonu, viz str. 67–68.

¹⁴⁶ Xanthoulis, 2006, 40–41.

¹⁴⁷ Více o salpinze a tubě při posvátných rituálech na str. 58 a 62.

¹⁴⁸ West, 1992, 119.

Řekové rozlišovali více typů salpingy, které podle jejího tvaru, materiálu, z něhož byla vyrobená, výšky nebo barvy tónu a provenience dělili následovně¹⁴⁹:

1. Prvním typem užívaným v Řecku je poměrně dlouhá trumpet, kterou vynalezla Athéna, díky čemuž dostala od Argejců přídomek Athéna Salpinx.
2. Egyptská cylindrická varianta je vynálezem boha Osirida a byla používána pro přivolání lidu k obětnímu obřadu.
3. Anatolská salpinx z Galatie, kterou Keltové nazývali „karnyx“, měla kodon ve tvaru zvířecí hlavy a zněla vysokým tónovým rejstříkem. Zahnutý nátrubek dovoľoval hráči držet tento nástroj vertikálně se zemí, aniž by musel nepohodlně zaklánět hlavu.¹⁵⁰
4. Anatolská salpinx z Paflagonie měla kodon ve tvaru býčí hlavy a na rozdíl od galatijské vydávala hluboké tóny.
5. Další salpinga byla střední velikosti a středního zvukového rozsahu. Ke hře na ni užívali trubači třtinový nebo rákosový plátek podobně jako u aulů.¹⁵¹
6. Etruská trubka byla svým zahnutým koncem podobná frýžskému aulu.¹⁵²

3.1.1 Vznik salpingy, Athéna Salpinx

Starověcí tragikové přisuzují vynález salpingy Etruskům a podle toho ji nazývají „tyrhénskou trubkou“.¹⁵³ Podle jednoho příběhu, který popsal Pausaniás¹⁵⁴, stojí totiž u zrodu tohoto nástroje lýdský vládce Tyršenos, syn Hérakla a lýdské ženy, jenž přivedl svůj lid do Etrurie po skončení trojské války. Jeho syn Hegeleos potom vyučoval hře na salpingu Dóry a také založil chrám na počest Athény Salpinx v Argu. Proti tyrhénskému původu salpingy ovšem hovoří fakt, že je tento nástroj doložen v Řecku dříve, než v Etrurii.¹⁵⁵

Další možný výklad vzniku salpingy nabízí etymologický slovník Etymologicon Magnum¹⁵⁶. Ten uvádí, že salpingu vynalezla Athéna, díky čemuž získala svůj přídomek

¹⁴⁹ Xanthoulis, 2006, 41 a Ziolkowski, 2002, 31.

¹⁵⁰ Jiné prameny označují karnyx za ekvivalent římské trubky zvané lituus (tedy nikoli za druh salpingy).

¹⁵¹ Interpretace salpingy jako plátkového nástroje je ovšem vzhledem k její zvukové povaze diskutabilní. Blíže se této problematice věnuje P. Krentz. (Krentz, 2002, 111–112).

¹⁵² Pravděpodobně se jedná o jeden z typů původně etruského lituu, který se někdy zaměňuje za tubu.

¹⁵³ Aischylos, *Eum.* 567.

¹⁵⁴ Pausaniás, *Descript. Graec.* 2. 21. 3.

¹⁵⁵ Wegner, 1963, 78.

¹⁵⁶ Serghidou, 2001, 69.

Athéna Salpinx a také pod tímto jménem jí byl zasvěcen chrám v Argu. Vojenská trubka se pak stala jedním z Athéniných atributů. Spojení Athény, bohyně moudrosti, etiky a ideálů klasického Řecka, s nemúzickým nástrojem jako je salpinx se však může jevit poněkud překvapivé a nabízí se otázka, proč si bohyně zvolila právě tento nelibozvučný a poměrně hlučný nástroj, když aulos, který jí při hře hyzdil tvář, a považovala ho za příliš primitivní, odhodila.

Odpověď na tuto otázku by mohl prozrazovat vývoj obou nástrojů v 5. století. Dříve oblíbený aulos ztrácel svou úlohu při posvátných rituálech a v Athénách začal být vnímán spíše negativně ve spojení s orgiastickými kulty při Dionýsiích.¹⁵⁷ Tato skutečnost se odráží rovněž v mytologii, kdy Athéna aulos odhazuje, aby ho vzápětí zvedl mnohem primitivnější tvor Marsyás. V souvislosti s politickým vývojem Athén a potřebou ochrany města se naopak jeví ideální Athénino zpodobnění se salpingou, které navíc podtrhuje její status bohyně války. Athéna chystající se hrát na vojenskou trubku, která je zobrazena na attickém lékythu z 2. čtvrtiny 5. století př. n. l. (obr. 20), může být symbolickým vyjádřením jejího vlastního epikteta Athéna Promachos (Přední bojovnice), v helénismu pak Athéna Níkéforos (Nositelka vítězství), a Athéna Polias (Ochránkyně města). Politický a ochranný aspekt bohyně Athény umocňuje rovněž zobrazení sovy a olivové ratolesti na štítu zobrazeném u nohou Athény.¹⁵⁸



Obr. 20: Attický lékythos s Athénou z 2. čtvrtiny 5. století př. n. l.

¹⁵⁷ Více o antipatii Athén k aulétice v 5. století na str. 21 této bakalářské práce.

¹⁵⁸ Serghidou, 2001, 73.

Dalším důvodem, proč Athéna upřednostnila salpingu před aulem, může být podle A. Serghidou skutečnost, že aulos ji zbavoval hlasu, který je neoddělitelně spojen s její božskou autoritou. Oproti tomu ostrý zvuk salpingy vhodně odráží Athénin hlas podporující válečnou vřavu a dokazuje specifickou ozvěnou přítomnost bohyně.¹⁵⁹

3.1.2 Hra na salpingu, ikonografické prameny

Hráči na salpingu (*salpinktai*) se objevují především na vázových malbách.¹⁶⁰ Z nich je patrné, že drželi salpingu pouze jednou rukou, a aby se nástroj nepohyboval volně v ústech, používali při hře *forbeiu* stejně jako auléti. Druhou ruku mívali trubači pokrčenou u boku. Postoj *salpinktů* byl rovný nebo mírně předkloněný s jednou nohou vykročenou, takže vypadá, jako by hráli za chůze. Salpingu zpravidla drželi tak, aby otevřeným koncem směřovala dolů (obr. 21:a). Můžeme se ale setkat i s hráči v mírném záklonu, kteří drží svůj nástroj téměř horizontálně¹⁶¹, nebo směrem nahoru jako tomu bylo u Římanů (obr. 21:b).

Nejčastěji je *salpinx* zobrazována v rukou válečníků, přičemž je stejně jako ostatní vojenské nástroje spíše mužskou doménou. Vojenští trubači se objevují na červenofigurových vázách, ale bohaté zastoupení mají rovněž v černofigurovém vázovém malířství ze 6. a počátku 5. století, obzvláště pak u malířů Olta, Psiaka a Epiktéta, kteří je často umisťují do medailonů kyliků nebo na pinaky. Vojenští *salpinktai* stojí v typickém trubačském postoji a v pokrčené ruce, v níž nedrží trubku, často svírají dva oštěpy či štít.¹⁶² Dalším charakteristickým znakem trubačů zobrazovaných ve vojenském prostředí je sólová hra – na malbě se tedy nevyskytují žádní další hudebníci, ani jakékoli jiné postavy. Zřídka se může objevit hráč na salpingu ve společnosti vojáků, které povolává do boje, ale takové scény se již z estetického důvodu neumisťují do medailonů, nýbrž na plece nádoby.¹⁶³

¹⁵⁹ Serghidou, 2001, 65.

¹⁶⁰ Příkladem jiného zobrazení než ve vázovém malířství může být trubač na nástěnné malbě v Délu. (Hadjidakis, 2003, 210, 283).

¹⁶¹ Černofigurový lékythos malíře Athény vystavený ve Walthers Art Museum.

¹⁶² Medailon athénskému kyliku malíře Olta, Vatikánské muzeum a medailon červenofigurového kyliku malíře Ashby, Metropolitní muzeum umění v New Yorku (Bundrick, 2005, 45, 28).

¹⁶³ Hydrie malíře Hypsida (Bundrick, 2005, 46, 29).

Mezi trubači najdeme ve výjimečných případech i ženy, vždy se však jedná o Athénu, či Amazonky, které byly neoddelitelně spojené s válečným prostředím stejně jako muži, a pouze v jednom případě najdeme se salpingou nymfu.¹⁶⁴



Obr. 21: Vojenští salpinktai z Britského muzea. a) Talíř z Vulci malíře Psiaka, 520–500 př. n. l., b) Attický talíř malíře Psiaka, 520 př. n. l.

Se salpingou se můžeme setkat také v kontextu s bohyní vítězství Níké. Tato bohyně, zobrazovaná s mohutnými křídly a jednou nohou vykročenou, symbolizuje posla (ἄγγελος), který šíří zprávu o vítězství v boji nebo v soutěži. Někdy v pravé ruce drží právě salpingu, kterou využívá k tomu, aby její poselství bylo co nejlépe slyšet.

Níké s trubkou nechával vyobrazit na své mince helénistický vládce Démétrios I. Poliorkétés. Démétriovy tetradrachmy (obr. 22) s tímto motivem pocházejí z přelomu 3. a 2. století př. n. l. a byly nalezeny na mnoha místech Středomoří, např. v Amfipoli, na Samothráce, v Pelle, v Tarsu, na Salamíně, nebo na Kypru. Na aversu těchto mincí najdeme Níké se salpingou stojící na lodní přídi, na reversu potom Poseidóna v rozkročeném postoji vrhajícího trojzubcem. Na základě těchto helénistických mincí se pokusil O. Benndorf o rekonstrukci známé Níké Samothrácké vystavené v Louvru. Benndorf také přišel s teorií, že socha Níké byla dedikací Démétria I. po jeho vítězství nad Ptolemaiem I. u Salamíny v roce 306, a díky podobnosti sochy s vyobrazením Níké na Démétriových mincích rekonstruoval Níké Samothráckou se salpingou v pravé ruce.¹⁶⁵ Ačkoli tato teorie měla mnoho následovníků, nebyla obecně přijata. S. Reinach např. namítal, že hlava Níké nemohla být vzhledem k dochovaným částem krku otočena

¹⁶⁴ Bundrick, 2005, 44.

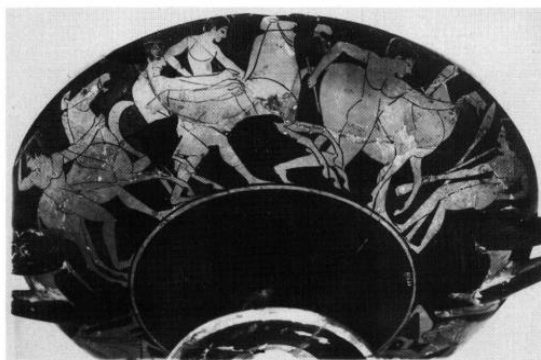
¹⁶⁵ Donohue, 2005, 36.

směrem doprava, aby mohla hrát na trubku, a nenasvědčuje tomu ani nález fragmentu pravé ruky.¹⁶⁶



Obr. 22: Tetradrachma Démétria I. Poliorkéta z Kypru, 301–283 př. n. l. Britské muzeum.

Zobrazení salpingy v sakrálním prostředí, kam řadíme obětní obřady, slavnosti, či průvody, není v řeckém vázovém malířství příliš časté. Řadíme sem například červenofigurový kylix s panathénajským průvodem vystavený ve Florencii (obr. 23), na němž je vyobrazen nahý mladík hrající na salpingu, který vychází vstříc dalším třem nahým mladým mužům, jež vedou koně. Na druhé straně průvod pokračuje – vpředu kráčí muž s holí, uprostřed scény uklidňují čtyři mladíci obětního býka a za nimi brousí za pochodu dva muži obřadní nože.¹⁶⁷ Podobně se může vojenská trubka objevit na několika scénách v neobvyklém spojení se satyry. V rámci Dionýsií byl provozován závodní běh a jiné soutěže, při jejichž slavnostním zakončení zněla fanfára na počest vítězů. Scénu ze slavností boha Dionýsa zachycuje červenofigurová oinoché malíře Altamura s Dionýsem a třemi silény, z nichž dva kráčí v procesí před bohem a jeden stojí na vyvýšeném stupínku a hraje na salpingu.¹⁶⁸



Obr. 23: Červenofigurový kylix s panathénajským průvodem ze Saturnie. Muzeum ve Florencii.

¹⁶⁶ Donohue, 2005, 36/pozn. 45. V našem prostředí se Níké Samothrácké věnoval A. Salač (Salač, A, 1938: *Socha bohyně Vítězství v Louvru*. Praha).

¹⁶⁷ Nordquist, 1990, 145.

¹⁶⁸ Tato oinochoé je datovaná do let 465–460 př. n. l. a dnes ji najdeme v Berlíně (Ziolkowski, 2002, 32).

V některých případech se satyrové se salpingou objevují ještě v jiném kontextu, kdy vytvářejí komický kontrast k důstojně vzhlížejícím válečným trubačům. Na tzv. bilingválních číších s očima¹⁶⁹ malíře Epiktéta je vně nádoby na obou stranách zobrazen satyr nesoucí na jedné ruce štít a v druhé ruce drží jeden satyr picí roh a druhý salpingu. Trubač na svůj nástroj hraje za pochodu, přičemž nohy namaloval malíř z profilu, tělo z ánfasu a hlavu, která je otočena směrem dozadu, opět z profilu. Nepřirozený postoj a poněkud zbytečná oinochoe, kterou drží satyr v pravé ruce, ještě umocňuje malířovo žertovné podání scény, které zajímavě kontrastuje s vážnou atmosférou na medailonu v interiéru nádoby, kde se nachází černofigurová malba jezdce na koni se dvěma oštěpy.¹⁷⁰ Podobně humorně jako tento satyr může působit také neobvyklý motiv Eróta se salpingou, jímž chtěl malíř možná vtipně vyjádřit vztah mezi láskou a válkou.¹⁷¹

Po řecko-perských válkách salpinx z athénské ikonografie vymizela. Ačkoli by nepochybně našla uplatnění v mnoha zobrazovaných amazonomachiích a jiných bitevních scénách klasického období, s hráčem na salpinx se setkáme pouze na parthenónském vlysu.¹⁷² Jeden z důvodů, proč není tento dříve velmi oblíbený nástroj zobrazován, může být podle S. Bundrick jeho nepraktický tvar. Dlouhá rovná linie těla salpingy se totiž jen obtížně umísťuje do uzavřené kompozice válčících figur. Maximální počet figur za současného zobrazení salpingy je pak použit pro výzdobu červenofigurové hydrie malíře Hyspida, na níž jsou tři Amazonky chystající se do boje.¹⁷³

Protějškem řecké salpingy je římská tuba. Ačkoli je její název shodný s dnešní tubou, kterou známe jako mohutný basový nástroj, nemá s ní nic společného.¹⁷⁴ Označení „tuba“ je zavádějící ještě z jiného důvodu: toto slovo totiž Římané používali podobně jako Řekové slovo „aulos“ pro označení jakékoli trubky a jiných „trumpetových“ nástrojů. Římský básník Silius Italicus tak nejprve použije *cornu*, když popisuje Tyrsenovu smrt (*Punica* 4. 169) a později (*Punica* 5. 12) zmiňuje tentýž nástroj pod názvem *tuba*.¹⁷⁵

¹⁶⁹ „Bilingual eye-cup“ malíře Epiktéta a hrnčíře Hyschyla, Britské muzeum.

¹⁷⁰ Bundrick, 2005, 44.

¹⁷¹ Lékythos malíře Dourida, vídeňská univerzita. (Bundrick, 2005, 44).

¹⁷² Figura č. 23 na západním vlysu bývá interpretována také jako bůh Hermes.

¹⁷³ Bundrick, 2005, 45–46.

¹⁷⁴ Na současnou tubu se hraje kvůli její vysoké hmotnosti vsedě, nebo ve stoje při pochodu (tzv. helikón). Tvar dnešní tuby je od tuby římské zcela odlišný a vychází spíše ze zakřivených vojenských nástrojů.

¹⁷⁵ Ziolkowski, 2002, 36.

Římští trubači (*tubicines*) podpírali tubu oběma rukama. Jedna ruka držela nástroj zhruba v jeho polovině, druhá ruka poblíž nátrubku. Díky tomuto pevnému držení nepotřebovali již trubači kupevnění pozice nástroje forbeiu jako hráči na salpingu v Řecku. Z ikonografických pramenů se rovněž dozvídáme, že římsští trubači drželi svou tubu tak, aby její rozšířený konec směřoval směrem nahoru.

Zobrazení tubicinů se ve starověkém Římě objevuje nejčastěji na architektonické výzdobě, tedy na reliéfech, a najdeme je také na mozaikách. Prostředí, v němž jsou hráči zobrazováni, prošlo od dob řeckých salpinktů zásadní změnou – zatímco v Řecku najdeme se salpingou až na pár výjimek vojáky na bojišti, v Římě je trubač zobrazován často při vojenských či triumfálních průvodech. Příkladem zobrazení triumfálního průvodu s doprovodem trubače je reliéf z Titova oblouku¹⁷⁶ nebo nízký reliéf z vítězného oblouku Marca Aurelia, který je vystaven v Kapitolském muzeu v Římě (obr. 24). Na druhém jmenovaném reliéfu je hráč na tubu z velké části zakryt Aureliovým čtyřspřežím, přesto můžeme pozorovat hráčovu typickou polohu s oběma rukama přidržujícími nástroj tak, aby směřoval vzhůru v úhlu kolem 45°. Předpokládáme, že heroldové nehráli na své nástroje při takových průvodech jen jednoduché několika tónové signály, nýbrž melodie podobné slavnostním fanfáram. Římskou tubu tak můžeme přirovnat k dnešní trubce používané při různých vojenských přehlídkách.



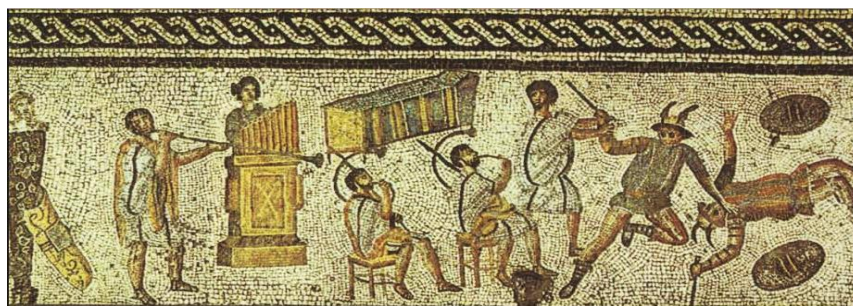
Obr. 24: Panel z Aurelioova vítězného oblouku, 176–180 n. l., Kapitolské muzeum.

Oproti ikonografii řecké salpingy je dalším rozdílem také to, že se římský trubač neobjevuje jako sólový hráč, nýbrž v okruhu dalších muzikantů. Takovéto ansámby se

¹⁷⁶ Vojenský průvod s kořistí z Jeruzaléma, reliéf na Titově oblouku v Římě, 81 n. l. (Ramage – Ramage, 1995, 142, fig. 5. 10)

ve vojenském prostředí objevují na reliéfech Traianova sloupu z počátku 2. století, které zachycují hráče na tubu a ještě častěji hráče na cornu nebo bucinu při vojenských pochodech a obětních obřadech uvnitř tábora.¹⁷⁷

Při výčtu oblastí, v nichž našly komorní orchestry trubačů v císařském Římě své uplatnění, nesmíme zapomenout ani na velice oblíbenou formu veřejné zábavy – hry konané v amfiteátrech. S rostoucí popularitou těchto zápasů se zvyšoval počet nezapasících účastníků, kteří měli přispět k ještě větší atraktivitě her. Při slavnostních průvodech gladiátorů (*pompa*) konaných těsně před samotným zápasem tak nechyběli trubači, kteří kráčeli v čele procesí.¹⁷⁸ Hudba však byla součástí i samotných zápasů, kde dokreslovala napjatou atmosféru mezi bojujícími gladiátory a podněcovala v divácích vášnivé emoce při rozhodování o životě, či smrti poraženého gladiátora.¹⁷⁹ Malé orchestry tvořili nejčastěji hráči na tubu, cornu a lituus, v 1. století se k nim přidal hydraulus, který se brzy stal typickým nástrojem prostředí amfiteátru.¹⁸⁰ Spojení vojenských dechových nástrojů a vodních varhan při doprovázení gladiátorských zápasů dokládá mozaika, která pochází z Leptis Magna v severní Africe (obr. 25). V levém horním rohu této mozaiky je zachycen závěr zápasu dvou gladiátorů, kdy za zvuku dvou cornu, tuby a hydraulu zvedá rozhodčí ruku vítězného gladiátora, zatímco poražený soupeř leží na zemi. Podobná scéna je zobrazena i v levém rohu mozaiky. Souhru vodních varhan s tubou dokládá také terakota z 1. stol. př. n. l. nalezená v Alexandrii.¹⁸¹



Obr. 25: Mozaika z Leptis Magna (vila Zliten), 2. století n. l. Národní muzeum v Tripoli.

Přítomnost trubačů na sportovních hrách je doložena také v Řecku. Xenofón ve svém rozsáhlém výkladu o technice jezdeckví zmiňuje salpingu, jejíž průrazný zvuk byl

¹⁷⁷ K reliéfům z Traianova sloupu více na str. 72.

¹⁷⁸ Scénu z procesí gladiátorů zachycuje reliéf z Porta di Stabia v Národním muzeu v Neapoli. (Jackson, 2000, 65, Fig. 65).

¹⁷⁹ Fleischhauer, 1964, 106.

¹⁸⁰ Jackson, 2000, 65.

¹⁸¹ Xanthoulis, 2006, 44.

využíván k odstartování a následnému řízení hraného souboje jezdců na hipodromu.¹⁸² Takovéto hrané zápasy byly pořádány rovněž v Římě – gladiátoři nejprve souboj předstírali podobně jako herci v divadle a teprve po zaznění zvukového signálu vyrazili do skutečného útoku.¹⁸³

Stubou se můžeme setkat hojně také v sakrálním kontextu, neboť v Římě zastávala neopominutelnou úlohu při obřadech, pohřbech a obětních průvodech. O tom, jak důležitou součástí římského ceremoniálu hudba na tento nástroj byla, svědčí existence sdružení trubačů „*tubicines sacrorum populi Romani*“ a cechovní sdružení „*aeneatorů*“, které vystupovalo při pohřebních obřadech.¹⁸⁴ Toto sdružení hráčů na tubu (a další plechové nástroje) zde obstarávalo instrumentální doprovod, zatímco další součástí ceremonií byly rytmičné zpěvy. Obě hudební vystoupení měla na těchto obřadech nepochybně magický účel, ten se ale postupně vytrácel a hudba získávala spíše dekorativní charakter. Současně také docházelo k odstupňování hudby podle majetku a společenského postavení zemřelého – při pohřbech majetných a vlivných lidí vystupovalo velké množství hudebníků, zatímco při pohřbech chudých chyběla i jinak obligátní tuba. Hudba chyběla rovněž při dětských pohřbech.¹⁸⁵

3.1.3 Salpinx ve vojenství

Nejčastěji byly salpingy využívány na bojištích pro vojenské signály. Tato skutečnost je bohatě doložena řeckou vázovou ikonografií a salpingu v militantním prostředí zmiňují rovněž antičtí autoři, pro něž byl zvuk polnice efektním dokreslením hluku bitevní vřavy:

„Jak zní přejasný hlas, když polní zazvučí trubka,

jestliže svírá hrad voj nepřátel hubících život,

*podobně Achillův hlas kol dokola přejasně zazněl.“*¹⁸⁶

¹⁸² Xenofón, *On the Cavalry Comander*, 3.1–3. 12.

¹⁸³ Olivová, 1988, 180.

¹⁸⁴ Černý, 2006, 243.

¹⁸⁵ Černý, 2006, 243.

¹⁸⁶ Homér, *Il.* XVIII, 219–221.

Jak fungoval systém vojenských trubačů, popisuje řecký hudební teoretik Aristides Quintilianus.¹⁸⁷ Každý rozkaz, který byl vydán velitelem vojska, měl svoji vlastní melodii nebo rytmickou pasáž. Tu pak díky trubačům slyšelo celé vojsko najednou a mohlo okamžitě reagovat, což oproti ústním signálům, které putovaly liniemi postupně, přinášelo obrovskou výhodu. Navíc si každý velitel mohl určit své vlastní melodické povely, kterým nepřítel nerozuměl, a nedocházelo tak v případě, že oba soupeři mluvili stejným jazykem, ke zmatkům nebo prozrazení taktiky. Jednotlivé signály pojmenovává Pollux jako *exormetikon* (útok), *anaklitikon* (ústup), *anapaustirion* (pohov) a *parakeleustikon* (různé akce přímo během boje).¹⁸⁸

Díky černofigurovému epinétu z Eleusíny se můžeme při poznávání vojenských signálů posunout ještě blíže, a to k jejich samotné rekonstrukci. Epinétu, které bylo objeveno v Eleusíně v roce 1883¹⁸⁹, se zachovalo ve třech fragmentech. Všechny tyto fragmenty pocházejí z dlouhých stran epinétu a zobrazují Amazonky připravující se k boji. Na prvním střepu stojí Amazonka s přilbou a vpravo v prostoru za jejími zády jsou nad sebou umístěny dva štíty a mezi nimi meč v pochvě. Druhý fragment zobrazuje dvě bojovnice (jednu na koni a druhou kráčející vedle koně) ozbrojené oštěpy a konečně na třetím fragmentu vidíme Amazonku, která drží v jedné ruce dva oštěpy a v druhé salpingu, s jejíž pomocí přivolává své družky do bitvy. V pozadí každé scény mezi jednotlivými figurami jsou zaznamenány skupiny hlásek, které u prvních dvou fragmentů identifikujeme jako „ΓΕΗΙ“ a „ΤΕΙΤ“.¹⁹⁰ Zatímco E. Haspels těmto nápisům nepřikládá velký význam a považuje je za nesmyslné, D. Philios přináší zcela jinou interpretaci – podle něj chtěl těmito písmeny malíř epinétu napodobit válečný křik pronesený v barbarském jazyce.¹⁹¹ Nutno ale poznamenat, že tuto hypotézu vyslovil Philios už v roce 1885 a o její věrohodnosti sám pochyboval.

Z hudebního hlediska je pro nás zajímavější řecký nápis TOTOTE TO(T)H, který je umístěn kolem Amazonky se salpingou na třetím eleusinském fragmentu (obr. 26). Tyto slabiky zřejmě vyjadřují zápis vojenského signálu, který bychom mohli přirovnat

¹⁸⁷ Xanthoulis, 2006, 42.

¹⁸⁸ Pollux, *Onomasticon*, IV 86, 4. (Xanthoulis, 2006, 42).

¹⁸⁹ Bélis, 1984, 99.

¹⁹⁰ Bélis, 1984, 100.

¹⁹¹ Bélis, 1984, 102.

k Enniovu „tarantara“.¹⁹² Pro tuto teorii mluví i fakt, že použití konsonanty „T“ společně s otevřenými vokály v mnoha světových jazycích evokuje zvuk trubky.¹⁹³



Obr. 26: Fragment epinétion z Eleusiny, malíř Sapfó, kolem 500 př. n. l..

K. Papangeli přichází s jinou teorií, podle níž jsou slabiky v blízkosti Amazonky starověkým notovým zápisem.¹⁹⁴ Pokud by byla tato interpretace potvrzena, znamenalo by to, že znalost hudební notace byla natolik rozšířená, že ji uměl použít malíř tohoto epinétion i všichni, kdo si jeho dílo budou prohlížet. Nabízí se však i možnost, že jsou na tomto fragmentu zaznamenány solmizační slabiky, které vytvořil hudební teoretik Aristides Quintilianus proto, aby zjednodušil notový zápis a zpřístupnil čtení not široké veřejnosti. Solmizační slabiky byly čtyři: τε, τα, τη a τω¹⁹⁵, což je skutečně mnohem ekonomičtější a pro běžného člověka snazší než „klasická“ starověká notace. Na základě této teorie rekonstruuje A. Bélis melodii takto (obr. 27):



Obr. 27: Rekonstrukce fanfáry z eleusinského epinétion.

Pravděpodobně se jedná o fanfáru, která byla hrána ve svižném tempu a několikrát za sebou se opakovala.¹⁹⁶

¹⁹² Podle popisu básníka Quinta Ennia trubka strašlivým zvukem říká „tarantara“. (Landels, 1999, 179)

¹⁹³ Ve francouzštině je zvuk nástroje připodobňován k „taratata“, českým ekvivalentem fanfáry může být „tramtadadá“.

¹⁹⁴ Papangeli, 2002, 199.

¹⁹⁵ Bélis, 1984, 103.

¹⁹⁶ Bélis, 1984, 107.

3.1.4 Soutěže trubačů

Ze záznamů ze čtvrtého století se dozvídáme o soutěžích trubačů, které svou náplní nespadaly do gymnického, hippického ani muzického agónu, a přesto byly součástí panhelénských her a od roku 396 př. n. l. vstoupily i do oficiálního olympijského programu.¹⁹⁷ Kritéria těchto soutěží nejsou známa, moderní badatelé se však domnívají, že vítězem se stal ten, kdo na svůj nástroj zahrál nejhlasitěji. N. Xanthoulis přidává s ohledem na invenci Řeků ještě další disciplíny: mohlo se soutěžit v nápaditosti rytmických pasáží, zabarvení a kvalitě tónu, či ve výdrži dechu trubačů. Nejdůležitějším kritériem pro posuzování výkonu trubačů je pak podle N. Xanthoulise správná síla a výdrž dechu, aby bylo dosaženo plynulé a vyrovnané hry.¹⁹⁸

Na olympijských hrách soutěžili společně s trubači vždy také kerykové (heroldi, kteří k hlášení využívají svůj silný hlas). Každý keryx či hráč na salpingu se na začátku svého vystoupení postavil na speciální kamennou bazi umístěnou nedaleko vchodu na stadion. Tento vyvýšený stupínek musel být dobře viditelný pro každého diváka a především pro porotce, kteří byli rozmístěni po celé délce běžecké dráhy, aby mohli bez obtíží změřit, na jak velkou vzdálenost je zvuk salpingy nebo hlas keryka slyšet.¹⁹⁹

Soutěže salpinktů byly na olympijských hrách velmi populární. Zpočátku se jich zúčastňovali pouze trubači z Olympie a blízkého okolí, ale brzy se přihlašovali zájemci z celého Řecka. Prvním neolympijským vítězem této soutěže se stal Archias, jehož schopnosti mu zajistily výhru hned na třech olympijských hrách po sobě a mimo to i na hrách pýthijských, kde na jeho počest vztyčili sochu s epigramem připomínajícím jeho vítězství.²⁰⁰ Ještě známějším trubačem byl desetinásobný vítěz panhelénských her Hérodoros z Megary (v jiných pramenech též Hermodoros), který vynikal mohutnou postavou a velmi silnými plícemi, takže když hrál, bylo pro uši velmi bolestivé stát v jeho blízkosti. Podle Athénaia z Naukratidy dokázal Hérodoros hrát dokonce na dvě salpingy najednou a tak mocně, že jen díky němu byl dobyt Argos, když svou hrou vzchopil Démetriovy vojáky nesoucí těžké beranidlo.²⁰¹ Ze starověkých pramenů se dochovala také jména dalších olympijských vítězů, jimiž byl Timaeos nebo Yrates²⁰², a máme

¹⁹⁷ Miller, 2006, 84.

¹⁹⁸ Xanthoulis, 2006, 39–40.

¹⁹⁹ Miller, 2006, 84.

²⁰⁰ Tuto sochu dedikoval Archias Apollónovi. (Xanthoulis, 2006, 39–40 a Drieberg, 1835, 120).

²⁰¹ Xanthoulis, 2006, 40.

²⁰² Drieberg, 1835, 120.

rovněž ojedinělou zmínku o ženské trubačce jménem Aglaisi Megakleous, která účinkovala ve velkém procesí v Alexandrii skrytá pod maskou a nasazenou helmou.²⁰³

Každý vítězný keryx a trubač byl stejně jako šampioni ostatních disciplín ověnčen a zapsán do olympijských listin. Tím ovšem jejich účast na hrách nekončila, neboť keryx převzal úlohu hlasatele, který ohlašoval sportovce vcházející na stadion či jména vítězů těsně po skončení závodu. Úkolem vítězného trubače pak bylo utišit hlasitým zvukem salpingy diváky a upoutat jejich pozornost na kerykovo hlášení.²⁰⁴ Kromě toho také trubač startoval rozeznáním fanfáry závody na stadiu. Spolupráci vítězného herolda a trubače zachycuje černofigurová panathénajská amfora, na níž je zobrazen běžící sportovec, keryx oznamující jméno vítěze, který stojí nalevo od něj, a vpravo vše pozorně sledující salpinktis držící svůj nástroj v pravé ruce (obr. 28). Je zjevné, že heroldi a trubači měli pro organizaci her velký význam, o čemž svědčí jejich přítomnost na všech čtyřech panhelénských hrách.



Obr. 28: Panathénajská amfora z Nikomachovy série, 340–339 př. n. l. Muzeum v Louvre.

V římské ikonografii máme trubače na atletických hrách doloženy na mozaikách z malého města v regionu Gafsa a ze Sicílie. Z mozaiky v Gafsa se sice nedovíme, zda tubicines doprovázeli hlasatele podobně jako v Řecku, ani zda byli vybráni pomocí soutěží, zato je z ní patrné, že zvuk tuby neohlašoval pouze vítěze jednotlivých zápasů, ale dodával rovněž atletům odvahu přímo při soutěžích.²⁰⁵ Druhá mozaika z Villa Romana del Casale v Piazza Armerina na Sicílii dokládá přítomnost trubačů při závodě vozatajů. Jak je známo z řeckého prostředí, tito tubicines startovali jednotlivé závody a

²⁰³ Xanthoulis, 2006, 40.

²⁰⁴ Keryx a salpinktis se tak stali vlastně prvními profesionálními soutěžícími na olympijských hrách, neboť jim vítězství ve své disciplíně pomohlo při získání budoucí kariéry. (Miller, 2006, 85.)

²⁰⁵ Detailní popis jednotlivých částí mozaiky v: Abed, 2006: Stories in stone, 86–91, Fig. 50:A–50:E.

(jak dokládá tato mozaika) zřejmě svou hrou rovněž povzbuzovali soutěžící vozataje přímo v průběhu závodu.²⁰⁶

3.1.5 Dochované nástroje

Díky trvanlivému materiálu, z něhož byly starověké salpingy vyrobeny, se nám dochovalo hned několik exemplářů zastupujících různé typy tohoto nástroje.²⁰⁷ Příkladem „klasického“ řeckého typu je salpinx vystavená v Muzeu umění v Bostonu (obr. 29). Tato trubka, jejíž délka činí asi 155 cm, není přesně datována a neznáme ani její provenienci.²⁰⁸ Přesto je velice cenným artefaktem především díky jejímu neobvyklému zpracování. Na rozdíl od většiny řeckých trubek, které byly celokovové, bostonská salpinx sestává ze třinácti kostěných částí, mezi nimiž jsou bronzové nástavce sloužící pro spojení jednotlivých částí. Zachoval se rovněž rozšiřující se bronzový zvon a samostatný kónický nátrubek, který má stejný vnitřní průměr, jako jednotlivé části těla nástroje. Vysoký stupeň dochování bostonské salpingy usnadnil rekonstrukci jejího vzhledu, zvuku i způsobu hry. Funkční repliku tohoto nástroje vyrobil roku 1991 muzejní restaurátor Gary M. Steward, který se mimo jiné věnoval také hře na historické dechové nástroje. Podle něj patřil k samotné salpinze ještě řetěz s větším kroužkem na každé straně, který byl jedním koncem připevněn ke zvonu a druhý konec držel salpinktis v natažené ruce, čímž by mohl zajistit stabilizaci nástroje. Následné Stewardovy experimenty s replikou dochované salpingy skutečně prokázaly, že tažením řetízku směrem k sobě a mírně nahoru mohl trubač lépe udržovat nástroj v horizontální poloze.²⁰⁹

Pro stanovení alespoň přibližné datace bostonské salpingy byla na vzorek z části kostěného tubusu aplikována radiokarbonová metoda, podle níž se stáří tohoto nástroje odhaduje na 3. století př. n. l. až 3. století n. l.²¹⁰ Pro přesnější datování by současné metody analýzy vyžadovaly použití mnohem většího vzorku, který by byl během

²⁰⁶ Mozaika z Piazza Armerina zobrazuje ověnčeného trubače, k němuž se blíží rozjetý vůz pronásledovaný svým soupeřem. (Hirt, 2013, 24, Fig. 32).

²⁰⁷ Přehled druhů salping podle proveniencí a tvarů na str. 54.

²⁰⁸ Kurátor bostonského muzea pouze uvádí, že salpingu získal její poslední majitel Joseph Brumer od pařížského obchodníka, který ji koupil od nějakého muže v Řecku, který tvrdil, že byla nalezena v Olympii. (Xanthoulis, 2006, 42).

²⁰⁹ Xanthoulis, 2006, 42.

²¹⁰ Xanthoulis, 2006, 43.

testování zničen. Vedení muzea se proto rozhodlo, že v současné době nebude s testováním pokračovat v naději, že moderní postupy brzy dovolí použití menšího vzorku.

Těžce datovatelnou bostonskou salpingu je možné zasadit do přibližného časového rámce na základě analýzy ikonografických pramenů. Ty sice zobrazují salpingy jako celokovové nečleněné nástroje se zvonem tvaru poháru nebo hrušky, najde se však i několik případů, kde se trubka velice podobá bostonské salpinze. Zřetelně členěný tubus na vícero částí má například trubka zobrazená na terakotě se dvěma muzikanty hrajícími na salpinx a hydraulis, která je uložena v Louvru a datovaná do 1. století př. n. l. Jinou podobnou salpingu/tubu s rozšiřujícím se kodonem dokládá římská mozaika z Villa Romagna del Casale na Sicílii, jíž datujeme do 3. – 4. století n. l. Na této mozaice, jež zobrazuje trubače doprovázejícího závod vozatajů, poutá pozornost jakýsi tenký pásek či řetízek připojený shora podélně k nástroji, který mohl sloužit k propojení a zpevnění mnoha tubulárních částí, z nichž byla trubka složena.²¹¹



Obr. 29: Salpinx v Muzeu umění v Bostonu, 3. st. př. n. l. – 3. st. n. l.

Druhou dochovanou salpingou řeckého typu je exemplář v Řeckém archeologickém muzeu v Lamii. I tato trubka měla členěný kostěný tubus a kromě něj se

²¹¹ Xanthoulis, 2006, 43. Jedná se o tutéž mozaiku, na níž tato práce odkazuje v souvislosti s římskou ikonografií na str. 66/pozn. 205.

nám dochoval také bronzový kodon a samostatný řetízek obdobně jako u salpingy z Bostonu.²¹² Na rozdíl od ní je však salpinx z Lamie poměrně přesně datována do roku 350–140 př. n. l., a to na základě dalších objektů nalezených během výzkumu. Podle vedoucí vykopávek F. Dakoronia byly fragmenty této salpingy nalezeny v hrobovém kontextu na pohřebišti v Lamii. Na základě umístění nástroje v rukou zemřelého se F. Dakoronia domnívá, že se jedná o pohřeb starověkého trubače.²¹³

Díky plně funkčním rekonstrukcím salpingy, které vznikly na základě dobře dochovaných exemplářů v Bostonu a Lamii, se dostáváme o krok blíž při poznávání tohoto zajímavého nástroje, neboť můžeme pravděpodobnou podobu jeho zvuku slyšet naživo, což jakkoli barvitě popisy starověkých autorů nemohou nahradit.

²¹² Všechny části nástroje se však dochovaly pouze fragmentárně.

²¹³ Xanthoulis, 2006, 44.

3.2 Cornu

Latinské slovo *cornu* (pl. *cornua*) má dva významy: slouží pro pojmenování zvířecího rohu a kovové (většinou bronzové) vojenské trubky tvaru velkého písmene „G“. Zatímco Řekové slovem *keras* (κέρας, pl. *kérata*), které je synonymem k latinskému *cornu*, označovali kromě zvířecího rohu také jednoduchý hudební nástroj z něj vyrobený, Římané pro tento typ nástroje užívali pojmenování *bucina*. Rozdílem mezi řeckým a latinským názvoslovím těchto nástrojů došlo k častým chybám a nesrovnalostem, s nimiž se setkáváme i v současné literatuře.²¹⁴

Původ cornu najdeme u Etrusků, jimž vynález tohoto nástroje i jiných kovových dechových nástrojů přikládali samotní antičtí autoři. Etruský raný typ cornu byl používán při posvátných obřadech a ceremoniích. Jeho tělo mělo kruhově zakroucený tvar a rozšiřovalo se postupně od nátrubku až ke konci. Pro snadnější úchop hráče bylo kovové tělo cornu opatřeno zdobenou dřevěnou příčkou.²¹⁵ Největší popularity nabylo cornu v císařském Římě, kde se hráči na tento nástroj (*cornicines*) stali nepostradatelnou součástí vojska. Římské vojenské cornu, které bylo delší a štíhlejší než jeho etruský předchůdce, sestávalo z kruhově zahnutého těla připomínajícího svým tvarem velké písmeno „G“ a příčky, která sloužila jak pro pohodlnou manipulaci, tak také ke zpevnění tenkého těla nástroje, neboť téměř celá kruhově zakroucená trubice římského cornu měla konstantní vnitřní průměr a teprve nad hlavou hráče se kónicky rozšiřovala do tvaru zvonu (podobně jako u dnešních žesťových nástrojů).

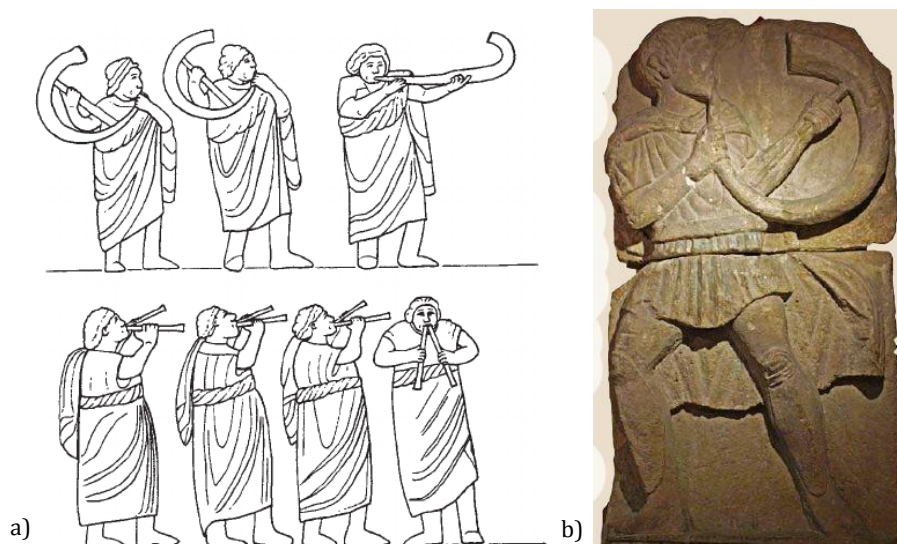
3.2.1 Hra na cornu, ikonografické prameny

Cornu se objevuje v etruském umění v 5. a 4. století př. n. l. jako sakrální nástroj používaný při posvátných obřadech. Tento status si cornu udrželo také v raném římském období, kde *cornicines* společně s hráči na další dechové nástroje (velmi oblíbeným byl v tomto směru *lituus*, čistě etruský nástroj tvaru velkého písmene „J“, nebo dvojité píšťala *tibia*) obstarávali doprovod funerálních obřadů a následně figurovali v pohřebním procesí. Takové procesí zachycuje reliéf z Amiternu datovaný do

²¹⁴ Problematickému rozdělení a pojmenování vojenských dechových nástrojů se tato práce věnuje podrobněji na str. 50–52.

²¹⁵ McDonnell, 2009/2010, 2.

1. století př. n. l. (obr. 30:a), kde je mrtvý uložen na nosítkách, zatímco ho doprovází jeho rodina a skupina hudebníků hrajících na dvě cornua, lituus a čtyři tibiae. Další zobrazení tohoto raného cornu, které se od populárnějšího imperiálního typu lišilo nejen svým sakrálním charakterem, ale také zavalitějším a kratším tělem, najdeme na hlubokém reliéfu z Osuny, který pochází z 2. století př. n. l. (obr. 30:b). Cornicen zde drží svůj nástroj pravou rukou poblíž nátrubku a levou rukou přidržuje podpůrnou příčku.



Obr. 30: Raná forma cornu. a) Raně římské funerální procesí na reliéfu z Amiternu, b) reliéf z Osuny, 2. století př. n. l. Národní archeologické muzeum v Madridu.

V Řecku se s cornu ani žádným podobně zakrouceným vojenským nástrojem nesetkáváme.²¹⁶ Později je cornu spojováno s Římany, kteří ho hojně zobrazují ve vojenském kontextu na triumfálních reliéfech a na mozaikách, díky čemuž je možné zdařile rekonstruovat způsob hry na tento nástroj. Cornu se svou délkou 1,8–2,1 m²¹⁷ řadí k rozměrnějším hudebním nástrojům, jimž jejich velikost umožňovala vydávat hlubší tóny než jiné dechové nástroje.²¹⁸ Aby se s takto dlouhým nástrojem lépe manipulovalo, bylo jeho tělo obtočeno kolem trumpetisty. Cornicines drželi svůj nástroj levou rukou poblíž nátrubku. Odtud směřovalo tělo nástroje diagonálně dolů k pravému boku cornicena, za jeho zády se obtočilo směrem nahoru a nad jeho hlavou spočíval rozšířený konec nástroje. Zpevňující příčka, která tvořila osu kruhového tvaru nástroje, spočívala na trubačově pravém rameni a ten ji často přidržoval pravou rukou. Takový

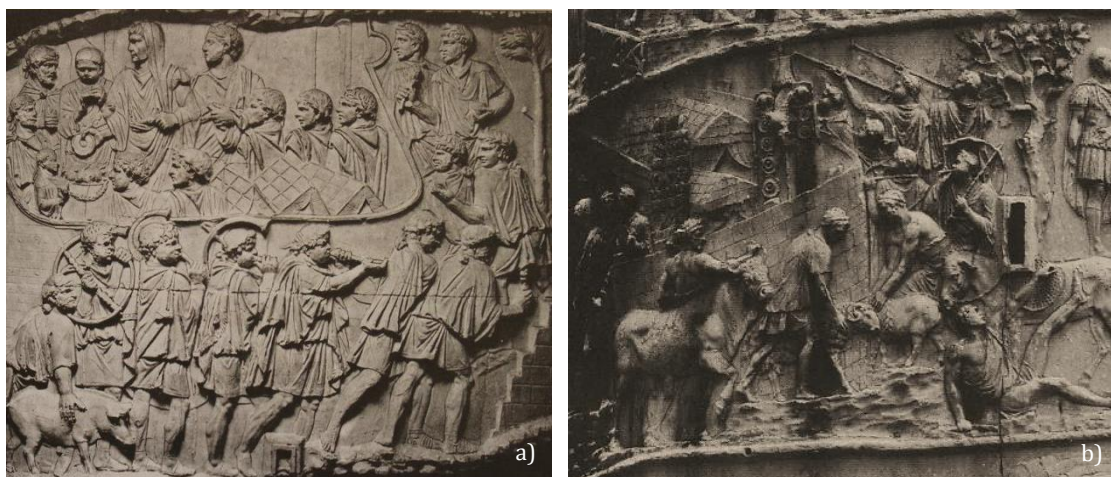
²¹⁶ Ziolkowski, 2002, 36. Řekové používají kromě salpingy ještě keras, tedy jednoduchý zvířecí roh, který ovšem, jak je poznamenáno na začátku této kapitoly, Římané nazývají bucina.

²¹⁷ Délka trubice tvořící tělo cornu po jejím rozvinutí. Pokud bychom rozvinuly plechovou rouru dnešního helikónu, který je podobně jako cornu obtočen kolem hráčova těla, jeho délka by byla ještě větší, a to až kolem šesti metrů. (Vrkočová, 1996, 201).

²¹⁸ Landels, 1999, 178.

nástroj, který se obtáčel celou svou délkou kolem těla hráče, byl ve vojenství velice praktický. Vedle rovných trubek, jimiž udávali tubicines vojenské signály přímo na bojišti, používali Římané cornu k udávání tempa při pochodu vojska a při doprovodu generála. Proč se i k této činnosti nepoužívaly tuby, antické zdroje nevysvětlují. J. Ziolkowski se ale domnívá, že to mohlo být právě kvůli nevhodnému tvaru dlouhých rovných trubek, který se nehodil pro použití v uzavřených pochodujících formacích.²¹⁹

Koexistenci tuby (případně buciny) a cornu v římské armádě dokazují jak písemné prameny, tak prameny ikonografické. Cenným zdrojem vyobrazení cornicinů a tubicinů v římském vojsku jsou pro nás reliéfy zdobící monumentální architekturu, neboť císaři nechávali na triumfální oblouky a sloupy nesoucí jejich jméno zobrazovat scény týkající se vlastních vojenských úspěchů: bitvy, pochody vojáků, dobývání měst a následné odnášení kořisti, přivádění zajatců a mnoho dalších. Při těchto vojenských akcích nesměli chybět vojenští trubači a hráči na cornu, kteří tvořili důležitou součást římského vojska. S hojným zobrazením hudebníků se tak setkáváme na panelech Traianova sloupu, kde jeden z reliéfů zachycuje tři hráče na cornu a jednoho hráče na bucinu při vojenském pochodu (obr. 31:a).²²⁰ Kromě scén přímo souvisejících s vojenskými akcemi se ale hráči na cornu společně s trubači objevují i na scénách, které se vztahují k různým situacím a událostem táborového života. Tuto skutečnost dokládá zobrazení suovetaurilie²²¹ probíhající uvnitř tábora za zvuku tub a cornu (obr. 31:b).



Obr. 31: Reliéfy z Traianova sloupu, 113 n. l. a) Hráči na cornu a bucinu při vojenském pochodu, b) trubači a hráči na cornu doprovázejí suovetaurilii (panel X, scéna VIII).

²¹⁹ Ziolkowski, 2002, 36.

²²⁰ Černý, 2006, 257 interpretuje tuto scénu jako vojenský pochod, vzhledem k přítomnosti obětních zvířat je však možné, že se jedná spíše o průvod směřující k obětnímu oltáři.

²²¹ Oběť vepře (sus), ovce (ovis) a býka (taurus) přinášena Martovi (Svoboda, 1973, suovetaurilia, 593).

Cornua byla využívána i v civilním prostředí, kde spolu hráči na různé dechové nástroje vytvářeli malé komorní ansámby a následně se nechávali najímat jako doprovod nejrůznějších průvodů a slavností. Jednou ze společenských událostí, kde našla tato tělesa hudebníků uplatnění, byly gladiátorské zápasy. Cornicines a tubicines zahajovali slavnostní průvod gladiátorů odehrávající se před jednotlivými zápasy, ale zároveň vytvářeli hudební kulisu přímo v aréně v těsné blízkosti zápasících mužů. Římané tyto dechové orchestry, s nimiž vystupoval také hráč na hydraulus, zachytili na mozaikách, z nichž dvě nejznámější pochází z Leptis Magna poblíž Tripoli (obr. 25) a další z římské vily v Nennigu²²², přičemž na poslední zmiňované mozaice je dvojici muzikantů hrajících na cornu a hydraulus věnována samostatná scéna umístěná v osmiúhelníkovém poli, která doplňuje další emblémy z gladiátorského prostředí.

Spojení cornu s vodními varhanami zdá se v římském prostředí velmi oblíbené a ikonografie ho dokládá i mimo gladiátorskou arénu. Pozornost si v tomto ohledu jistě zaslouží jedna ze tří římských gem nalezených v hradišti u Mušova (obr. 32). Tento lesklý kaštanový jaspis oválného tvaru o velikosti 17.6 × 13.0 × 3.5 mm je na základě kvality zpracování s relativně málo detaily datován do raného císařství a zobrazuje tři neobvyklé hudebníky.²²³ V centrální části výzdobné plochy gemy se nachází vodní varhany s devíti různě dlouhými píšťalami, o něž se opírá bůh Pán zobrazený z profilu, s rohy a plnovousem. Pána doprovází na obou stranách této scény vodní ptáci, zřejmě ibisi nebo čápi, kteří hrají na cornu. Zobrazené nástroje mají sice kónicky rozevřený zvon, ale oproti imperiálnímu typu cornu jsou poměrně krátké, což by mohlo znamenat, že tvoří předěl mezi ranou variantou užívanou Etrusky a vojenskými cornua vyskytujícími se v římském císařském vojsku.²²⁴

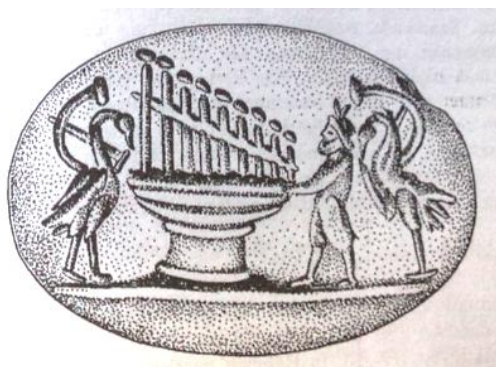
Interpretace velkého nástroje uprostřed scény není zcela jednoznačná. Na základě podobných vyobrazení malého orchestru na mozaikách s gladiátory se můžeme domnívat, že se jedná o již zmíněné vodní varhany, avšak do prostředí gladiátorských zápasů nezapadá vyobrazení boha Pána. Je tedy otázkou, zda by se mohlo jednat o scénu z divadla, kde hudebníci převlečení za ptáky společně s pantomimickým představením doprovázeli přednes děl velkých římských básníků.

²²² Ginsberg-Klar, 1981, 312, Plate 75.

²²³ Ondřejová, 2001, 83.

²²⁴ Je však také třeba počítat s tím, že se mohlo skutečně jednat o velké imperiální cornu, ale proporčně přizpůsobené velikosti pole na gemě nebo tvarově zkreslené vlivem nepříliš propracovaných detailů.

I. Ondřejová uvádí také druhou možnou variantu, že je uprostřed gemy vyobrazen oltář, na němž stojí sýrix velkých rozměrů, tedy nástroj bezprostředně spojený s bohem Pánem. Tuto scénu pak interpretuje jako oběť bohovi Pánovi, kde mají vodní ptáci představovat symboly zbožnosti.²²⁵ Ani výskyt plechových nástrojů (kromě cornu také tuby, nebo lituu) není při podobných posvátných obřadech neobvyklý, neboť Římané věřili, že jejich hlasitý zvuk zahání zlé síly a naopak přivádí ty dobré.



Obr. 32: Gema z hradiště u Mušova, rané císařství.

3.2.2 „Classicum“

Moderní badatelé se stejně jako v případě jiných hudebních nástrojů mohou i u cornu opřít o zmínky starověkých autorů. Nejcennějším zdrojem informací o vojenské hudbě je pro nás dílo *Epitoma rei militaris* již dříve zmíněného Flavia Vegetia.²²⁶ Je to právě Vegetius, od něž víme, že zatímco tubicines udávali povely vojákům, cornicines sloužili pro rozpohybování nebo zastavení vojenských standart (což je také důvodem, proč jsou na reliéfech zdobících triumfální architekturu hráči na cornu a standarty zobrazovány blízko sebe).²²⁷ Vegetius vedle funkce jednotlivých hudebních nástrojů v římské armádě zmiňuje jakési „classicum“ hrané bucinatory na cornu: *Classicum item appellatur quod bucinatores per cornu dicunt*.²²⁸ Toto classicum je interpretováno jako druh fanfáry (M. K. Černý ji popisuje jako jakési improvizované „chaotické“ trubení)²²⁹, která se rozeznívala při příchodu generála, nebo když svým vojákům uděloval

²²⁵ Ondřejová, 2001, 84.

²²⁶ O Vegetiovi se tato práce zmiňovala v souvislosti se správným pojmenováním čtyř hlavních vojenských dechových nástrojů.

²²⁷ Wille, 1967, 94.

²²⁸ „Classicum je pak nazýváno to, co hrají bucinatores na cornu“. J. Ziolkowski se domnívá, že zde nedošlo k záměně buciny za cornu, nýbrž chtěl Vegetius touto větou naznačit, že při některých příležitostech hrál bucinator na cornu (Ziolkowski, 2002, 46).

²²⁹ Černý, 2006, 244.

rozkazy.²³⁰ O *classicu* se dočteme i v dalších antických pramenech, které dokonce uvádějí, že se jedná o samostatný hudební nástroj.²³¹ Tato skutečnost je však těžce doložitelná a vzhledem k nedostatku dalších informací se moderní badatelé spíše přiklánějí k první zmíněné interpretaci.

3.2.3 Dochovaná cornua

Několik dobře dochovaných exemplářů *cornua* imperiálního typu, které jsou datovány do pozdního 1. století n. l., bylo nalezeno při výzkumu v římském Kolosseu a v Pompejích.²³² Přesná kopie jednoho z pompejských nástrojů vznikla na konci 19. století ve Velké Británii a v současné době je vystavena v Bostonu (obr. 33). Bostonské *cornu* měří v rozvinuté formě podle údajů muzea 132 cm a je opatřeno dřevěnou příčkou, rozšířeným zvonem a odděleným nátrubkem tvaru poháru. *Cornu* je tvarově velmi specifický nástroj, který je často využíván i při moderních rekonstrukcích římských bitev. O jeho rekonstrukci se tak vedle odborníků pokouší i mnozí laičtí nadšenci. Nutno ovšem podotknout, že žádná ze současných funkčních replik – ať už amatérských či odborných – neodpovídá zvukově starověkému *cornu*, neboť jejich tón je měkký a přitom objemný (podobný zvuku dnešního lesního rohu), zatímco podle Horatia vydávalo římské *cornu* jakési „výhružné dunění“ a rovněž tvar jeho nátrubku dává tušit spíše hluboké barytonové tóny.²³³



Obr. 33: Replika imperiálního typu *cornu* v Muzeu umění v Bostonu.

²³⁰ Ziolkowski, 2002, 46.

²³¹ Ziolkowski, 2002, 41.

²³² Všechny tyto nástroje jsou v současné době uloženy v Národním archeologickém muzeu v Neapoli. Ilustrace římského *cornu* v Hirt, 2013, 15, Fig. 20.

²³³ McDonnell-Staff, 2009/2010, 2 a Sachs, 2012, 147.

3.3 Bucina a lituus

Do vojenských dechových nástrojů řadíme krom dlouhé rovné salpingy či tuby a zahnutého cornu ještě další dva hudební nástroje, které ale nebyly ve vojenství využívány v tak širokém měřítku, jako ty, jimž se věnují předchozí kapitoly. Řeč bude o bucině, která našla uplatnění u vojenské jízdy, a o lituu, jehož typové varianty mnozí autoři neodlišují jako samostatné nástroje, což může vést k mystifikacím a nepřesnostem při interpretaci. Lituus je tedy zřejmě nejproblematictější hudebním nástrojem se zmatenou historií. Mnozí moderní badatelé ho vylučují z vojenských nástrojů, neboť se domnívají, že byl používán výhradně v sakrálním a profánním kontextu, přitom je ale známo, že lituus také sloužil vojenské kavalérii k udávání signálů. Tuto nesrovnalost se pokusil vyřešit R. Meucci tím, že *lituus* rozdělil do dvou typů, z nichž budeme vycházet:

1. bronzová trubka tvaru velkého písmene „J“ používaná při etruských a raně římských sakrálních obřadech a pohřbech,
2. pozdější nástroj vyrobený ze zvířecího rohu, který měl stejnou funkci jako bucina.²³⁴

Vojenské jezdecké trubky vyrobené ze zvířecích rohů ještě mohly být různých tvarů a velikostí, nebo některé z nich vznikly kombinací rohu a úzkého těla s nátrubkem.

3.3.1 Archaický lituus

Starší typ lituu stojí na pomezí vojenských nástrojů, neboť je používán v Etrurii a raném období římských dějin výhradně v sakrálním a funerálním kontextu. Mezi vojenské nástroje ho však řadíme z toho důvodu, že jim odpovídá svým zvukovým charakterem i dalšími vlastnostmi (způsob hry, použitý materiál). Tento nástroj, jehož původ dáváme do spojitosti s Etrusky²³⁵, sestává z rovné cylindrické trubky²³⁶ s postupně se rozšiřujícím koncem zahnutým směrem nahoru, takže připomíná velké písmeno „J“. Své jméno pak získal lituus podle podobně zakřivené hole, již používali

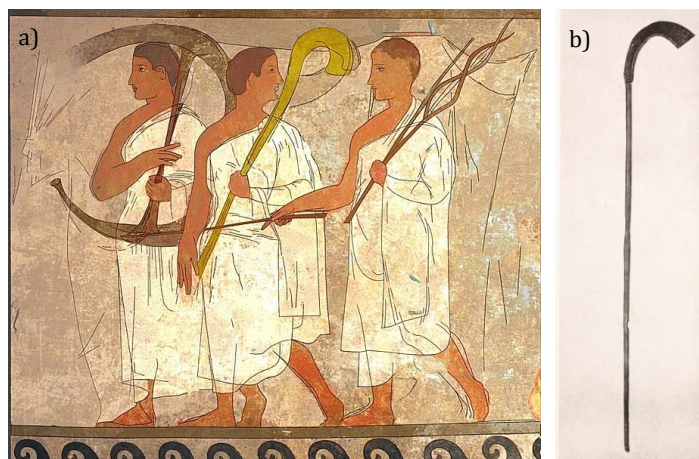
²³⁴ Nebo mohly být termíny *lituus* a *bucina* používány jako synonyma pro tentýž nástroj.

²³⁵ Wille, 1967, 79.

²³⁶ Délka této trubky činila zhruba 90 cm. (Hirt, 2013, 22).

augurští kněží.²³⁷ Vzhledem k podobě obou lituů (hudebního nástroje a augurské hole) bývá na některých ne příliš ostrých zobrazení těžké odlišit, o který z nich se jedná.²³⁸

Lituus byl ve starověku spojován se smrtí, protože byl hojně zobrazován ve spojení s dalšími dechovými nástroji při funerálních obřadech. Muzikanti hrající v dechových tělesech specializovaných na pohřební průvody se nazývali *siticipines*.²³⁹ Tato tělesa sestávala z hráčů na lituus, cornu a tibiae, přičemž účel jednotlivých nástrojů se lišil. Zatímco plechové nástroje lituus a cornu měly tradičně apotropaický význam a kráčely v čele funerálního procesí, hráči na dvojitou píšťalu (*tibicines*) doprovázeli najaté zpěváky při truchlení nad zemřelým (*nenia*).²⁴⁰ Zatímco Řekové některé z těchto nástrojů vůbec neznali nebo je považovali za podřadné, u Etrusků se funerální obřady s doprovodem plechových dechových nástrojů těšily velké oblibě a staly se častým námětem etruské ikonografie. Právě jí vděčíme za veškeré informace o hudební aktivitě Etrusků, která byla důležitou součástí nejen pohřebních rituálů, ale také hostin, průvodů a jiných událostí z každodenního života. S hráči na lituus se v etruském prostředí setkáváme na reliéfech zdobících sarkofágy a urny, které pochází z 6. a 5. století př. n. l., a na pozdějších nástěnných malbách v hrobkách.²⁴¹ Jedna z nejznámějších nástěnných maleb se nachází v hrobce Tomba di Castel Rubello v Orvietu (obr. 34:a). Tato malba datovaná do konce 4. století př. n. l. zobrazuje cestu do podsvětí v doprovodu siticipinů.²⁴²



Obr. 34: Archaická forma lituu. a) Siticipines z Tomba di Castel Rubello, Orvieto, 4. stol. př. n. l., b) lituus z Caere, Vatikánské muzeum.

²³⁷ Ziolkowski, 2002, 37.

²³⁸ Landels, 1999, 178.

²³⁹ Toto pojmenování pochází z latinského slova *siti* a dalo by se podle J. Ziolkowského interpretovat ve svém funerálním významu jako: „Ti, kteří skonali a jsou pohřbeni, hrají na svou vlastní tubu rozdílnou od nástroje ostatních trubačů.“ (Ziolkowski, 2006, 43).

²⁴⁰ Ziolkowski, 2002, 43.

²⁴¹ Černý, 2006, 240.

²⁴² Steingraber, 2006, 214.

Další zobrazení archaického typu lituu najdeme v hrobkách Tomba Bruschi z přelomu 3. a 2. století př. n. l. a Tomba del Tifone v Tarquiniích z 1. století př. n. l.²⁴³ Zachovaná polychromie na některých etruských malbách naznačuje, že byl lituus vyroben z jednoho kusu bronzu, a takto je rovněž interpretován na moderních rekonstrukcích těchto maleb (obr. 34:a). Původní podoba tohoto nástroje se však lišila – podle Sachse sestával jakýsi prototyp lituu z rovného dřevěného tubusu, do něž byl zasazen kravský roh. V době bronzové se pak tento typ lituu transponoval do jednolité bronzové podoby, která zprvu vizuálně napodobovala svůj dřívější „kombinovaný“ vzhled, ale později veškeré stopy po původních komponentech zmizely.²⁴⁴ Lituus se zřetelně odděleným zvonem, který tak přiznává vzhled svého předchůdce, reprezentuje nález z Caere, který je dnes vystaven ve Vatikánském muzeu v Římě (obr. 34:b). Replika tohoto nástroje, která vznikla podobně jako v případě repliky cornu na konci 19. století, je vystavena v bostonském muzeu. Další skutečnost, která se týká stavby archaického lituu a jíž lze odvodit díky ikonografii na stěnách etruských hrobek, je použití odnímatelného nátrubku. Na pilastrech hrobky v Caere lze zřetelně rozpoznat barevné odlišení bronzového těla nástroje (vybarveného žlutou barvou) a nátrubku (vybarveného červenou barvou), které může indikovat rozdílné materiály.²⁴⁵

Archaický obřadní lituus od Etrusků převzali Římané a i pro ně hrál tento nástroj společně s dalšími plechovými nástroji významnou úlohu při pohřebních obřadech, jak dokládá raný římský reliéf z Amiternu (obr. 30:a), kde tito hudebníci kráčí v čele procesí.

3.3.2 Římský vojenský lituus

V Římě se s lituem můžeme setkat ještě v jiném zcela odlišném kontextu – jedna z jeho pozdějších variant byla hojně využívána v militantním prostředí podobně jako tuba. Zvuk lituu byl také vojenské tubě velmi podobný a společně s ní udával přímo na bojišti povely k útoku nebo k ústupu, a zřejmě byl slyšet také ve vojenském táboře.²⁴⁶ Podstatný rozdíl mezi těmito dvěma nástroji však spočíval v tom, že zatímco tuba našla své uplatnění u pěších oddílů, lituus používalo římské jezdecktvo (pro jezdce na koni byl lituus mnohem praktičtější než dlouhá rovná tuba). Podle dochovaných zpráv pak víme,

²⁴³ Fleischhauer, 1964, 44.

²⁴⁴ Sachs, 2012, 146.

²⁴⁵ Fleischhauer, 1964, 44; Landels, 1999, 178.

²⁴⁶ Wille, 1967, 90.

že pro zdařilé vedení války bylo velmi důležité, aby si koně zvykli na hlasité troubení lituu a správně na něj reagovali.²⁴⁷

Pokud se lituus nebo tuba objevily ve spojitosti s cornu, mohlo u antických autorů docházet k záměně obou nástrojů. To je také důvodem, proč o vojenských liticinech nemáme příliš mnoho zpráv.²⁴⁸ O existenci kolegií hráčů na cornu a na lituus ale svědčí alespoň prameny ikonografické, přičemž na náhrobní stéle Marca Iulia Victora je takové kolegium dokonce doloženo nápisem. Tato stéla (obr. 35), která byla nalezena v 16. století na Kapitolu a již datujeme podle stylu ztvárnění do 1. – 2. století n. l.²⁴⁹, se sice později ztratila, dochovala se nám však její překresba. Ústřední plochu stély tvoří reliéf, který zobrazuje muže držícího v pravé ruce lituus se dvěma úchyty v horní části nástroje. Druhou rukou se pak muž dotýká cornu, které je umístěno v pravé části reliéfu u jeho nohou. Kromě tohoto výjevu stéla obsahuje nápis:

M·IVLIVS·VICTOR·EX·COLLEGIO·LITICINVM·CORNICINVM,

který dokládá existenci sdružení hráčů na plechové nástroje. Tato kolegia, která zahrnovala hráče na tubu, cornu, lituus a bucinu a uplatňovala se mimo vojenské prostředí také při obřadech a hrách, nesla pojmenování *aeneatores* (z latinského slova *aes* označujícího bronz).²⁵⁰



Obr. 35: Ztracená náhrobní stéla Marca Iulia Victora, 1. – 2. století n. l.

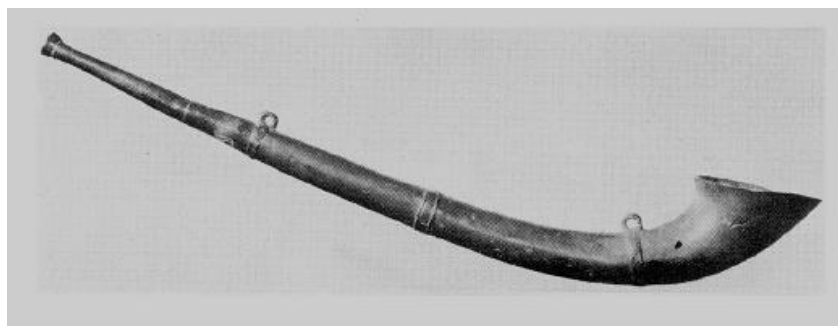
²⁴⁷ Wille, 1967, 91.

²⁴⁸ Wille, 1967, 91.

²⁴⁹ McDonnel-Staff, 2009/2010, 2.

²⁵⁰ Smith, 1890, 22.

Dva dobře dochované exempláře lituu byly nalezeny v Německu. První z nich byl objeven během stavebních prací v Rýně poblíž Düsseldorfu (obr. 36). Tento lituus o délce asi 74 cm je vyroben ze slitiny mědi, přičemž je jeho tělo zhruba v polovině zřetelně rozděleno na dvě části.²⁵¹ U tohoto exempláře jsou také dochovány dva kroužky, které pravděpodobně sloužily k připevnění pásu. Dnes je Düsseldorfský lituus uložen v Rýnském muzeu v Bonnu a i přes jeho poškození vlivem koroze je plně funkční. Druhý lituus byl rovněž nalezen v řece, a to v Mohanu nedaleko Rüsselsheimu. Tento nástroj dosahuje délky asi 70 cm a je vystaven v Berlíně-Charlottenburgu.²⁵² Další exempláře lituu byly nalezeny v Kozsalinu, Capringtonu, nebo Hannoveru a fragmentárně se tento nástroj dochoval v Mohuči, či Wiesbadenu.²⁵³



Obr. 36: Lituus nalezený v Rýně nedaleko Düsseldorfu. Rýnské muzeum v Bonnu.

3.3.3 Bucina

Podle svého výkladu Vegetia označuje R. Meucci bucinu za nástroj sestrojený z kravského rohu, který byl dekorován stříbrnými prvky.²⁵⁴ Ukazuje se však, že takováto interpretace není zcela přesná, neboť nezahrnuje další varianty tohoto nástroje (J. Ziolkowski uvádí, že bucina mohla být rovněž vyrobena z bronzu a Y. Le Bohec ji popisuje jako jakousi zkrácenou, mírně zahnutou tubu) a moderní badatelé se raději uchylují k vysvětlení, že bucina je zahnutý nástroj neurčitého vzhledu.²⁵⁵ Ani etymologie slova *bucina* není zcela jednoznačná. Označení tohoto nástroje vzniklo podle nejčastěji zmiňované teorie spojením dvou latinských slov *cano* (zpívat, znít) a *bos* (kráva, býk), ale můžeme se setkat také s výkladem, podle něhož je bucina odvozena od slova *bucca*

²⁵¹ Ginsberg-Klar, 1981, 314.

²⁵² Ginsberg-Klar, 1981, 314, ilustrace v: Meucci, 1989, Plate VIII:b.

²⁵³ Wille, 1967, 81.

²⁵⁴ O popisu Vegetia, jež analyzoval R. Meucci, více na str. 50.

²⁵⁵ Ziolkowski, 2002, 47.

(tváře). V některých pramenech se tak bucina může objevit rovněž ve tvaru s dvěma „c“, tedy *buccina*.²⁵⁶

Použití slova *bucina* v řeckém prostředí není známo, můžeme se však setkat s řeckým ekvivalentem tohoto slova, jímž je *bykana* (βυκάνη). Například Polybios zmiňuje společně hráče na trubku (*salpinktai*) a hráče na roh (*bykanistai*), což by mohlo připomínat ansámby tubicinů a cornicinů v římské armádě. Spolupráce rovných trumpet a zahnutých rohů je ostatně charakteristická jak pro římské, tak i pro řecké militantní prostředí. Zde však Polybios jistě neměl na mysli velké cornu tvaru písmene „G“, neboť nebylo v Řecku ani v raném římském období používáno, nýbrž krátký, mírně zahnutý nástroj.²⁵⁷

Bucina byla zpočátku hudebním nástrojem pastevců a v raných římských dobách sloužila také ke svolávání lidu na veřejná shromáždění. Později se však stala jedním z římských vojenských nástrojů, který byl využíván podobně jako lituus jezdeckými oddíly k udávání signálů. Velmi podstatnou úlohu pak bucina plnila při organizaci života ve vojenském táboře. Typický bucinator sloužící v táboře nebyl jízdní jednotkou, nýbrž sólovým pěším trubačem, jehož nástroj oznamoval například střídání nočních hlídek, nebo čas k probuzení armády.²⁵⁸ Poté, co byly jednotlivé signály na bucinu očíslovány, řídili se podle nich vojáci v táboře jako podle jednoduchých nočních hodin a později se tyto časové signály používaly i během dne.²⁵⁹ Kromě toho Caesar ve svých Zápiscích o válce občanské popisuje taktické využití buciny při opouštění tábora:

*„(...) když Curio odtáhl, všichni tito ranění a mnozí se jen tvářili, jako by byli ranění, uchýlí se z bázně před nepřítelem z tábora do města. Když to Varus zpozoroval a uvědomil si zděšení vojska, nechal v táboře jen tak naoko trubače (bucinatora, pozn. aut.) a několik stanů a o třetí hlídce v úplné tichosti odvedl vojsko zpět do města.“*²⁶⁰

Bucina je často zobrazována v rukou jezdců na jejich náhrobních stélách. Příkladem takového zobrazení je stéla jezdce Andea (nom. Andes) datovaná do druhé poloviny 1. století (obr. 37:a, 37:b) nebo fragment římské stély nalezené u Remagenu.

²⁵⁶ Ziolkowski, 2002, 44.

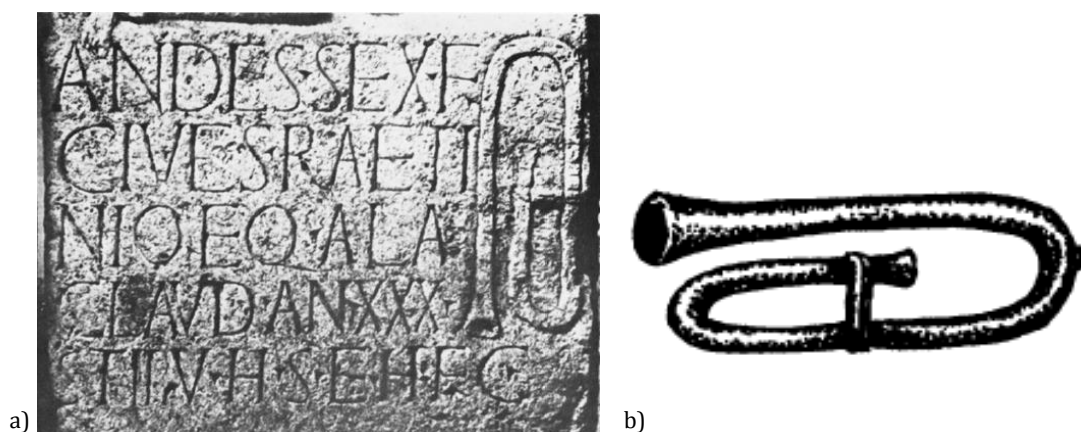
²⁵⁷ Ziolkowski, 2002, 48.

²⁵⁸ O sólovém působení trubače svědčí i fakt, že Římané o bucině mluvili často v jednotném čísle (Ziolkowski, 2002, 44; 45).

²⁵⁹ Wille, 1967, 98.

²⁶⁰ Caesar, *De bello civ.* 2. 35.

Oba vyobrazené nástroje mají poměrně malý zvon a netypicky oválný tvar, o němž se ještě donedávna soudilo, že byl poprvé užíván až u středověkých trumpet.²⁶¹ Tento kompaktní tvar činil z buciny ideální nástroj pro jezdce na koni (na rozdíl od dlouhé tuby nebo příliš robustního cornu). Jiná náhrobní stéla zobrazuje podle nápisu bucinatora s dlouhým rovným nástrojem, který by většina pozorovatelů označila za tubu.²⁶² Otázkou zůstává, zda se opravdu nejedná o tubu, neboť jak již bylo řečeno v úvodu k vojenským nástrojům, vojenští trubači mohli používat i jiné plechové nástroje než ty, podle nichž získali své pojmenování.



Obr. 37: Bucina na stéle jezdce Andea, druhá polovina 1. století n. l. a) Detail nápisu se zobrazením buciny, b) překresba buciny podle I. Kapplera.

Svědectví o použití buciny u pěších vojáků přináší několik reliéfů z Traianova sloupu. První z nich (obráz. 31:a) zobrazuje průvod trubačů v čele s mužem, který drží jakousi krátkou rovnou trubkou, jíž podpírá pravou dlaní. Tento nástroj interpretuje J. Ziolkowski jako tubu, u R. Meucciho²⁶³ se ale setkáme s teorií, že se jedná o bucinu vyrobenou z rohu nějakého zvířete, jejíž rozšiřující se konec zahnutý směrem nahoru je skrytý za pláštěm vojáka kráčejícího před tímto trubačem. Podobně R.Meucci uvádí ještě druhý příklad možného zobrazení buciny z Traianova sloupu, kde trubač zřetelně nadouvá tváře vydávaje zvukové signály, ale samotný nástroj je skryt za standartami

²⁶¹ Ginsberg-Klar, 1981, 315.

²⁶² Jedná se o stélu bucinatora A. Sura (nom. Surus) v archeologickém muzeu v Istanbulu (Meucci, 1989, Plate XII).

²⁶³ Meucci, 1989, Plate IX.

v popředí, takže se může jednat o bucinu.²⁶⁴ Oproti tomu Fleischhauer tohoto hráče identifikuje jako třetího tubicena.²⁶⁵

3.3.4 „Mořská“ bucina

Kromě buciny vyrobené z kravského rohu a bronzové buciny z jezdeckých náhrobků je třeba zmínit ještě jeden typ tohoto nástroje, který však již neřadíme primárně mezi vojenské. Jedná se o bucinu vyrobenou ze spirálové lastury (*buccinum*), jíž podle starověkých básníků používali hojně Néereovny a tritoni. Ovidius se například v příběhu o Deukaliónovi a Pyrrze zmiňuje, že Tritón dostal od Jupitera rozkaz, aby zatroubil na bucinu, a tím utišil rozbouřené vody.²⁶⁶ Tento „mořský“ typ buciny mohl mít dvě tvarové varianty (obr. 38):

1. zahnutá bucina s doširoka rozevřeným zvonem,
2. bucina ponechaná v přirozeně rovném tvaru lastury.²⁶⁷

Kromě mořských mytologických tvorů W. Smith uvádí jako další bucinatory bohy větru a z pozemšťanů potom pastevce a námořníky, které prezentuje terakotová lampa s vyobrazením přistávající lodi, na níž kapitán signály udávanými na bucinu koriguje své muže při manévrování s plachtami.²⁶⁸ Ačkoli máme doklady také o výskytu lasturové trubky u cizích národů, které ji používaly jako vojenskou polnici²⁶⁹, naprostá většina řecké a římské ikonografie buciny zobrazuje v ruce tritonů, neboť právě mořskému bohu Tritónovi, synovi Poseidóna a Amfitríty, je vynález tohoto nástroje přisuzován.²⁷⁰

Odlehčené téma tritonů, z nichž mnozí při různých příležitostech troubí na bucinu, se stalo vděčným tématem výzdoby římských profánních staveb. Na římské mozaice z Chebby, která je datovaná do 2. století n. l., drží bucinu triton doprovázející Poseidóna a Nereidu.²⁷¹ Jeho bucina odpovídá druhému výše popsanému typu – je

²⁶⁴ Meucci, 1989, Plate X.

²⁶⁵ Fleischhauer, 1964, 64, Abb. 32.

²⁶⁶ Ovidius, *Metam.* I, 335–343.

²⁶⁷ Smith, 1890, 215.

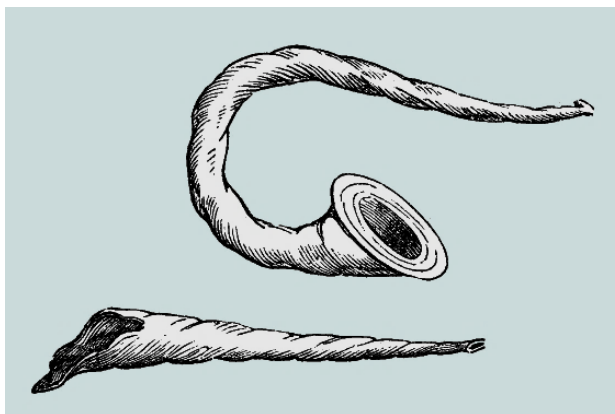
²⁶⁸ Fleischhauer, 1964, 128. Překresba výjevu z této terakotové lampy dostupná online: <http://images.perseus.tufts.edu/images/1999.04.1/1999.04.0063.fig10318> (navštíveno 12/03/2014).

²⁶⁹ West, 1992, 121.

²⁷⁰ Fleischhauer, 1964, 128.

²⁷¹ Ústředním motivem mozaiky z Chebby je v emblému umístěný triumfující Poseidón na voze taženém hippokampy. Čtyři ženy zobrazené v rozích mozaiky pak představují čtvero ročních dob. (Abed, 2006: *Tunisian Mosaics*, 101, Fig. 5. 13).

poměrně dlouhá a úzká. Na jiné mozaice ze stejného muzea (národní muzeum Bardo v Tunisu) triton oslavuje hrou tentokrát na zahnutou bucinu zrození Afrodíty. Kromě mozaik, z nichž můžeme zmínit ještě mozaiku nalezenou v praetoriu kastelu Saalburg na hornogermánském limitu, kde zdobila dno vodní nádrže, byli tritoni také námětem římských reliéfů.²⁷²



Obr. 38: „Mořský“ typ buciny vyrobený z lastury.

Symbol tritona troubícího na lasturu nezůstal pouze doménou starověkého umění, ale je užíván i v moderních dějinách. Mramorové sochy v podobě nejrůznějších mořských tvorů, z nichž někteří hrají na bucinu, přímo vybízí k jejich užití ve funkčním umění městských fontán a vodotrysků, jež zdobí mnohé světové metropole.

²⁷² Jeden z reliéfů zobrazen v: Fleischhauer, 1964, 129, Abb. 74.

4 Závěr

Hudba hraná na dechové nástroje doprovázela starověké civilizace každým dnem. Při slavnostních obřadech a pohřbech měl jejich hlasitý zvuk zahnat zlé síly, na bojištích zastrašit nepřátele, na veřejných shromážděních upoutat pozornost hlučícího davu, aby mohl promluvit hlasatel. Jejich funkce ale nemusela být jen praktická – divoká hra na sýringu a v Athénách 5. století př. n. l. tolik neoblíbený aulos doprovázela orgiastické kultury spojené s bohem Dionýsem, v Římě se objevovaly protějšky aulů tibiae při oslavách kultu bohyně Kybelé. Právě v římském prostředí vznikala také kolegia tibicinů, případně aeneatroů, která se pro svou nepostradatelnost při posvátných obřadech těšila velké vážnosti. O něco významnější pak byla hudba na tibiae pro Etrusky, kteří prosluli svými obětními a funerálními obřady spojenými s kultem mrtvých a posmrtným životem. Při těchto příležitostech měla hudba na tibiae a plechové nástroje – lituus a cornu – ochranný aspekt. Četná vyobrazení aulétů a tibicenů – ať už mužů, či žen – ukazují, že pištcí bavili společnost na banketních večírcích i při slavnostních průvodech. S takovými vyobrazeními se setkáváme jak v etruské a římské, tak v řecké ikonografii. Hra těchto pištců postupem času nabyla tak mistrné úrovně, že byly aulétské soutěže zařazeny do múzické části programu panhelénských her (do tzv. múzického agónu) a vítězům se dostávalo stejných poct a odměn, jako ostatním sportovcům a zápasníkům.

Některé z dechových nástrojů přežily do dnešních dob v téměř nezměněné podobě. Sýrinx, dnes zvaná častěji panova flétna, je obvyklým nástrojem různých kulturních etnik. Třebaže pro evropskou hudbu zní spíše neobvykle a exoticky, s koncertními mistry ovládajícími tento nástroj se můžeme setkat i v Evropě (Ulrich Herkenhoff). Jiné nástroje sice již dnes neexistují ve své původní podobě, ale během dlouhého vývoje napříč středověkem a novověkem byly zdokonaleny starověké typy nástrojů – mluvíme tak například o přidání klapkového mechanismu u klarinetů a hoboju – a používají se dnes v této moderní obměněné verzi.

Plechové dechové nástroje tuba (v Řecku salpinx), cornu, bucina a lituus plnily po celá staletí velmi významnou úlohu v antickém vojenství. Nejširšího uplatnění se v tomto směru dočkala tuba. Už její předchůdce salpinx byla v Řecku hojně využívána přímo na bojišti k udávání vojenských signálů a její význam byl podtržen uctíváním kultu Athény

Salpinx v Argu. Kromě toho byli hráči na tuto dlouhou rovnou trumpetu nedílnou součástí slavnostních ceremoniálů, panhelénských her a v Římě gladiátorských zápasů, během nichž obstarávali hudební kulisu společně s hráči na další oblíbený hudební nástroj, cornu. Pod názvem cornu se skrývá zakřivený nástroj se spojovací příčkou, který byl nejprve používán v sakrálním kontextu Etrusky a postupně se vyvinul do formy rozměrného nástroje tvaru velkého písmene „G“, který byl v římském prostředí spojen především s vojenskými pochody a životem uvnitř tábora. Posledními dvěma plechovými vojenskými nástroji byly bucina a lituus. Oba se nacházejí spíše na pomezí této skupiny, neboť lituus, trubka se zahnutým koncem, která připomíná tvar velkého písmene „J“, byl využíván ze začátku spíše v sakrálním a funerálním kontextu a teprve jeho pozdější forma našla uplatnění v římském jezdecku a bucina, která byla pro svůj praktický malý rozměr rovněž používaná vojenskou jízdou, nebyla vyrobena z kovu jako ostatní nástroje této skupiny, nýbrž ze zvířecího rohu. Všechny tyto nástroje vydávaly velmi hlasitý pronikavý zvuk, takže mohly zároveň na bojišti sloužit jako psychologická zbraň. To potvrzují také zmínky starověkých autorů, na něž tento „hrůzostrašný hřmot“ zapůsobil tak hluboce, že se nám zachovalo velké množství jeho básnických popisů a přirovnání.

Antická hudba, ač není a vzhledem k nedostatku pramenů ani nemůže být dostatečně probádána, by neměla zcela utichnout a vytratit se z povědomí, neboť právě ona určila systém hudebního názvosloví, jež používáme dodnes, a z velké části přispěla také k vývoji dnešních hudebních nástrojů a moderní hudby obecně.²⁷³ Bakalářská práce *Dechové hudební nástroje antického Řecka a Říma* vzniknuvší v rámci Ústavu pro klasickou archeologii FFUK v Praze se pokusila oživit tuto v mnohém opomíjenou část kulturních dějin antiky. Zkoumala antické ikonografické prameny v podobě reliéfů, soch, vázových maleb, mozaik a drobného umění, dále pak dochované nástroje a jejich fragmenty. Zmínky starověkých autorů, které se věnovaly jak dechovým nástrojům, tak prostředí, v němž se uplatňovaly, porovnávala se zkoumáním a poznatky moderních badatelů. V současné době se mimo jiné antickou hudbou zabývá muzikologie, avšak tento vědní obor na ni nahlíží z čistě teoretického hlediska (stejně jako antické hudební nástroje) a schází mu mnohdy hlubší propojení s dalšími vědními disciplínami. Do těchto disciplín řadíme především klasickou archeologii a s ní spojené pomocné vědy

²⁷³ Jedná se například o hudbu východoevropskou nebo arabskou, kde jsou náznaky starověkých vlivů nejrozpoznatelnější.

historické (epigrafiku, numizmatiku aj.), jejichž přínosem je zkoumání přímých pozůstatků antického světa. Ty pomohou objasnit způsob hry na nástroje, jejich vliv na společnost a to, při jakých příležitostech byly používány. Spojením muzikologie s klasickou archeologií alespoň na elementární úrovni je tak možno do budoucna dosáhnout mnohem širšího poznání antických hudebních nástrojů.

5 Literatura

Sekundární prameny (knihy, periodika a sborníky):

Abed, A. B. (ed.) 2006: *Stories in stone: conserving mosaics in Roman Africa*. Los Angeles.

Abed, A. B. (ed.) 2006: *Tunisian Mosaics: Treasures from Roman Africa*. Los Angeles.

Bélis, A. 1984: Un nouveau document musical. *Bulletin de correspondance hellénique*, Vol. 108, livraison 1. Athény, 99–109.

Bundrick, S. 2005: *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge.

Curtis, J. 1914: The Double Flutes. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 34, 89–105.

Černý, M. K. 2006: *Hudba antických kultur*. Praha.

Donohue, A. A. 2005: *Greek Sculpture and the Problem of the Description*. Cambridge.

Dunlop, J. 1827: *History of Roman Literature from its Earliest Period to the Augustan Age*, Vol. 1. Londýn.

Fleischhauer, G. 1964: *Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums/Lief. 5 Etrurien und Rom*. Leipzig.

Getz-Preziosi, P. 1981: The Male Figure in Early Cycladic Sculpture. *Metropolitan Journal Museum*, Vol. 15, 5–33.

Ginsberg-Klar M. E. 1981: The Archaeology of Musical Instruments in Germany during the Roman Period. *World Archaeology*, Vol. 12, No. 3, *Archaeology and Musical Instruments*, 313–320.

Giroire, C. – Roger, D. (eds.) 2007: *Roman Art from the Louvre*. Musée du Louvre.

Graves, R. 2010: *Řecké mýty*. Překl.: J. Hanuš. Brno.

Hadjidakis, P. J. 2003: *Delos*. Athény.

Hagel, S. 2008: Re-Evaluating the Pompeii Auloi. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 128 (2008), 52–71.

- Higgins, R. 1973: *Minojské a mykénské umění*. Praha.
- Hirschfeld, G. 1872: *Athena und Marsyas*. Berlín.
- Hirt, A. 2013: *Pictographic History of the Natural Trumpet*. Dunedin.
- Howard, A. A. 1893: The Αύλός or Tibia. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 4 (1893), 1-60.
- Jackson, R. (ed.) 2000: *Gladiators and Caesars: The Power of Spectacle in Ancient Rome*. British Museum.
- Drieberg, F. v. 1835: *Wörterbuch der griechischen Musik in ausführlichen Artikeln*. Berlín.
- Keer, E. V. 2003: The Myth of Marsyas in Greek art: Musical and Mythological Iconography. *Music in Art XXIX/1-2 (2004)*, 20-37.
- Kerényi, K. 1996: *Mytologie Řeků I. Příběhy bohů a lidí*. Praha.
- Krentz, P. 2002: The Salpinx in Greek Battle. In: Hanson, V. D. (ed.) 2002: *Hoplites: The Classical Greek Battle Experience*. Londýn a New York, 110-120.
- Landels, J. G. 1964: Fragments of Auloi Found in the Athenian Agora. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 33, No. 4 (Oct. - Dec. 1964), 392-401.
- Landels, J. G. 1999: *Music in ancient Greece and Rome*. Londýn/New York.
- Landels, J. G. 1981: The Reconstruction of Ancient Greek auloi. *World Archaeology*, Vol. 12, No. 3, *Archaeology and Musical Instruments* (Feb. 1981), 298-302.
- Mathiesen, T. J. 1999: *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Nebraska.
- McDonnell-Staff, P. 2009/2010: Musical instruments of war: Development of Roman brass instruments. *Ancient Warfare Magazine* III. 6, 2-3.
- Meucci, R. 1989: Roman Military Instruments and the Lituus. *The Galpin Society Journal* 42 (Aug. 1989), 85-97.

- Mikrakis, M. 2011: Frühkykladischen Musikanten. In: Hattler, C. (ed.) 2011: *Kykladen: Lebenswelten einer Frühgriechischen Kultur*. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 58–59.
- Miller, S. G. 2006: *Ancient Greek Athletics*. Yale University.
- Nordquist, G. C. 1990: Instrumental Music in Representations of Greek Cult. In: Hägg, R. (ed.) 1992: *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*. Athény – Lutyck, 143–168.
- Olivová, V. 1988: *Sport a hry ve starověkém světě*. Praha.
- Ondřejová, I. 2001: Römische Gemmen aus dem Burgstall bei Mušov. *Studia Hercynia V*. Praha, 83–87.
- Papangeli, K. 2002: *Eleusis. The archaeological Site and the Museum*. Athény.
- Ramage, N. H. – Ramage, A. 1995: *Roman Art: Romulus to Constantine*. Londýn.
- Sachs, C. 2012: *The History of Musical Instruments*. New York.
- Serghidou, A. 2001: Athena *Salpinx* and the Ethics of Music. In: Deacy, S. – Villing, A. (eds.): *Athena in the classical World*. Boston, 57–75.
- Schlesinger, K. 1970: *The Greek Aulos: a study for its mechanism and for its relation to the modal system of ancient Greek music*. Groningen.
- Smith, R. R. R. 2005: *Hellenistic Sculpture*. Londýn.
- Smith, W. (ed.) 1890: *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Londýn.
- Steingräber, S. 2006: *Abundance of Life: Etruscan Wall Painting*. Los Angeles.
- Srangways, A. H. Fox: 1929: The Pipes of Pan. *Music & Letters*, Vol. 10, No. 1, 58–64.
- Svoboda, L. et al. 1973: *Encyklopedie antiky*. Praha.
- Vrkočová, L. 1996: *Slovníček základních hudebních pojmů*. III. vydání. Vydáno vlastním nákladem.
- Wegner, M. 1963: *Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums/ Lief 4. Griechenland*. Leipzig.
- West, M. L. 1992: *Ancient Greek Music*. Oxford.

- Wille, G. 1967: *Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Tübingen.
- Xanthoulis, N. 2006: The Salpinx in Greek Antiquity. *International Trumpet Guild Journal* October 2006, 39–45.
- Younger, J. G. 1998: *Music in the Aegean Bronze Age*. Jonsered.
- Ziolkowski, J. 2002: The Roman *Bucina*: A Distinct Musical Instrument? *Historic Brass Journal* 14 – 2002, 31–58.

Antické prameny:

- Aischylos, *Eum.* = Aischylos: *Oresteia*. Překl.: F. Stiebitz. Praha 1944.
- Aristotelés, *Pol.* = Aristoteles: *Politika*. Překl.: A. Kříž. Praha 1939.
- Caesar, *De bello civ.* = Caesar: *Válečné paměti*. Překl.: I. Bureš, V. Dědina, M. Husová, V. Marek. Antická knihovna 16. Praha 1972.
- Homér, *Il.* = Homérova *Ílias*. Překl.: O. Vaňorský. Praha 1934.
- Hymnus na Herma = *Homeric Hymns*. Překl.: H. G. Evelyn-White. Dostupné online: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0138%3Ahymn%3D4%3Acard%3D488>> (navštíveno 22/05/2014).
- Ovidius, *Metam.* = Ovidius: *Proměny*. Překl.: I. Bureš. Antická knihovna 25. Praha 1974.
- Pausaniás, *Descript. Graec.* = Pausaniás: *Cesta po Řecku*. Překl.: H. Businská. Antická knihovna 20. Praha 1973.
- Platón, *Resp.* = Platón: *Ústava*. Překl.: F. Novotný. Praha 2001.
- Xenofón, *On the Cavalry Comander.* = Marchant E. C. – Bowersock, G. W. 1925 (eds.): Xenophon: *Constitution of the Athenians*.

Internetové odkazy:

- Soubor Lyravlos: <<http://www.lyravlos.gr/en.asp>>

6 Seznam ilustrací

Obr. 1a: Stavba řeckého aulu. Curtis, 1914, 97.....	14
Obr. 1b: Zdvojený nástavec typu „dog-fish egg-case“. Landels, 1999, 32, Fig. 2a.9.....	13
Obr. 2: Dva exempláře plagiaulu dekorované bustami mainad. < http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Britannica_Aulos_Plagialulos.jpg > (navštíveno 25/03/2014).....	15
Obr. 3: Herma se satyrem. Britské muzeum, < http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00866/AN00866965_001_l.jpg > (navštíveno 25/03/2014)	16
Obr. 4: Aulét z jižní strany sarkofágu v hrobce Hagia Triada. < http://i41.tinypic.com/k2i9gp.jpg > (navštíveno 01/04/2014)	23
Obr. 5: Příslušenství profesionálního auléta. a) Forbeia, Landels, 1999, 31, Fig. 2a.8, b) kožený vak sybene, Landels, 1999, 27, Fig. 2a.4a.....	25
Obr. 6: Mytologické výjevy spjaté s aulem. a) Panathénajská amfora s Athénou hrající na auloi. Keer, 2004, 23, 2, b) reliéf z Mantiney zobrazující Apollóna, Marsya a Skýta. Keer, 2004, 31, 7.....	26
Obr. 7: Pravá stěna hrobky Tomba dei Leopardi v Tarquiniích s přicházejícími muzikanty. Steingräber, 2006, 133.....	29
Obr. 8: Reliéf s knězem Kybelina kultu. Fleischhauer, 1964, 85, Abb. 47.....	30
Obr. 9: Aulos při soutěžích a hrách. a) Aulét na múzickém agónu. Ermitáž v Petrohradu, < http://ancientrome.ru/art/artwork/ceramics/gr/c0034.jpg > b) Atleti a pištec na dinu neznámé provenience. Muzeum umění v Bostonu, < http://zoom.mfa.org/fif=sc2/sc228977.fpx&obj=iip,1.0&wid=568&cell=568,427&cvt=jpeg > (navštíveno 03/05/22014)	32
Obr. 10: Otáčivé prstence auléta Prónoma. Landels, 1999, 37, 2a.12.....	35
Obr. 11: Vylepšení mechanismu pomocí tyček připevněných k tubusu. Landels, 1999, 37, 2a.13.	35
Obr. 12: Fragmenty aulů z athénské agory a jejího okolí. Landels, 1964, 401, Pl. 70.....	39
Obr. 13: Detaily tří profesionálních auloi z Pompejí. Hagel, 2008, 74, Pl. 3..	39
Obr. 14: Čtyři profesionální pompejské auloi. Howard, 1893, 49, Pl. II.....	39
Obr. 15: Rozsah starověké sýringy. Strangways, 1929, 62.	41

Obr. 16: Detail z vázy François. Univerzita v Oxfordu, < http://www.beazley.ox.ac.uk/images/pottery/painters/keypieces/tiverios/9-p70try2-medium.jpg > (navštíveno 22/05/2014)	46
Obr. 17: Pán učící Dafnida hrát na sýringu. a) Obdélníkový typ sýringy. Smith, 2005, 147, 160, b) diagonální typ sýringy. Foto autor.	47
Obr. 18: Stéla z Efesu. Britské muzeum, < http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00864/AN00864811_001_l.jpg?width=304 > (navštíveno 22/05/2014).....	48
Obr. 19: Římské vojenské nástroje. < https://hcmc.uvic.ca/grs/mdb/imgs/I10.00537.jpg > (navštíveno 02/02/2014).	51
Obr. 20: Attický lékythos s Athénou. Serghidou, 2001, 74, Fig. 1.....	55
Obr. 21: Vojenští salpinktai z Britského muzea. a) Talíř z Vulci. Britské muzeum, < https://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00034/AN00034641_001_l.jpg > b) Attický talíř. Britské muzeum, < https://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00275/AN00275566_001_l.jpg?width=304 > (navštíveno 08/02/2014).....	57
Obr. 22: Tetradrachma Démétria I. Poliorkéta z Kypru. Britské muzeum, < http://www.britishmuseum.org/images/k146929_l.jpg > (navštíveno 09/02/2014)	58
Obr. 23: : Červenofigurový kylix s panathénajským průvodem ze Saturnie. Nordquist, 1990, 145, Fig. 4b.....	58
Obr. 24: Panel z Aurelioova vítězného oblouku. Kapitolské muzeum, < http://en.museicapitolini.org/var/museicivici/storage/images/musei/musei_capitolini/percorsi/percorsi_per_sale/museo_del_palazzo_dei_conservatori/scalone/rilievo_da_monumento_onorario_di_marco_aurelio_trionfo/10651-10-ita-IT/rilievo_da_monumento_onorario_di_marco_aurelio_trionfo.jpg > (navštíveno 12/02/2014)	60
Obr. 25: Mozaika z Leptis Magna. Olivová, 1988, 181.....	61
Obr. 26: Fragment epinétru z Eleusiny. Papangeli, 2002, 200.....	64
Obr. 27: Rekonstrukce fanfáry z eleusinského epinétru. Bélis, 1984, 107, Fig. 8.....	64
Obr. 28: Panathénajská amfora z Nikomachovy série. Miller, 2006, 85, Fig. 163.....	66

Obr. 29: Salpinx v Muzeu umění v Bostonu. Muzeum umění v Bostonu, < http://zoom.mfa.org/fif=sc6/sc63722.fpx&obj=iip,1.0&wid=960&cvt=jpeg > (navštíveno 14/02/2014).....	68
Obr. 30: Raná forma cornu. a) Raně římské funerální procesí. Landels, 1999, 180, Figure 8. 6, b) reliéf z Osuny. McDonnell-Staff, 2009/2010, 2.	71
Obr. 31: Reliéfy z Traianova sloupu. a) Hráči na cornu a bucinu při vojenském pochodu. Černý, 2006, 257, b) trubači a hráči na cornu doprovázejí suovetaurilii. Ramage – Ramage, 1995, 170, 6.10	72
Obr. 32: Gema z hradiště u Mušova. Ondřejová, 2001, 87, Abb. 1:1.....	74
Obr. 33: Replika imperiálního typu cornu. Muzeum umění v Bostonu, < http://zoom.mfa.org/fif=sc7/sc71019.fpx&obj=iip,1.0&wid=568&cell=568,427&cvt=jpeg > (navštíveno 10/03/2014).....	75
Obr. 34: Archaická forma lituu. a) Siticines z Tomba di Castel Rubello. Steingräber, 2006, 214, b) lituus z Caere. Fleischhauer, 1964, 45, Abb. 19.	77
Obr. 35: Ztracená náhrobní stéla Marca Iulia Victora. < http://www.perseus.tufts.edu/hopper/image?img=Perseus:image:1999.04.0063.fig10544_1 > (navštíveno 15/03/2014)	79
Obr. 36: Lituus nalezený v Rýnu nedaleko Düsseldorfu. Ginsberg-Klar, 1981, 312, Plate 76.	80
Obr. 37: Bucina na stéle jezdce Andea. a) Detail nápisu se zobrazením bučiny. Meucci, 1989, Plate VIII:a, b) překresba bučiny podle I. Kapplera. Ginsberg-Klar, 1981, 315, Fig. 2.....	82
Obr. 38: „Mořský“ typ bučiny vyrobený z lastury. Smith, 1890, 215.	84